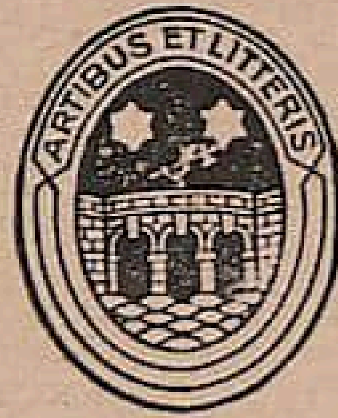
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

ACHTUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

1922—1923



MÜNCHEN 1923

F. BRUCKMANN A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



Druck von F. Bruckmann A.G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD PANKOK DAMENBILDNIS

BM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER — BAD DER DIANA (MAURITSHUIS, HAAG)

JAN VERMEER VON DELFT

DER MEISTER DES RAUMES UND DER MALERISCHEN KULTUR

So wenig diejenige Strömung in der modernen Malerei, die man Expressionismus nennt, trotz aller Prophezeiungen tot ist, so wenig gehört jene andere Strömung, der Impressionismus der Geschichte, der Vergangenheit nur an. Beide leben. Vielleicht aber ist schon ein neuer junger Stil im Werden, der die von Cézanne ersehnte Synthese bringt und die Farbenglut Venedigs und die farbige Ton-Schönheit eines Velazquez auf der Grundlage meisterlicher Zeichnung, getragen von moderner Empfindung.

Jan Vermeer, der Delfter Vermeer, galt als Vorkämpfer moderner impressionistischer Pleinair-Malerei, der als einer der ersten die Aufhellung im Licht und die Bewegung des Lichtes gebracht habe. — Es wird sich erweisen, daß er weit mehr bedeutet.

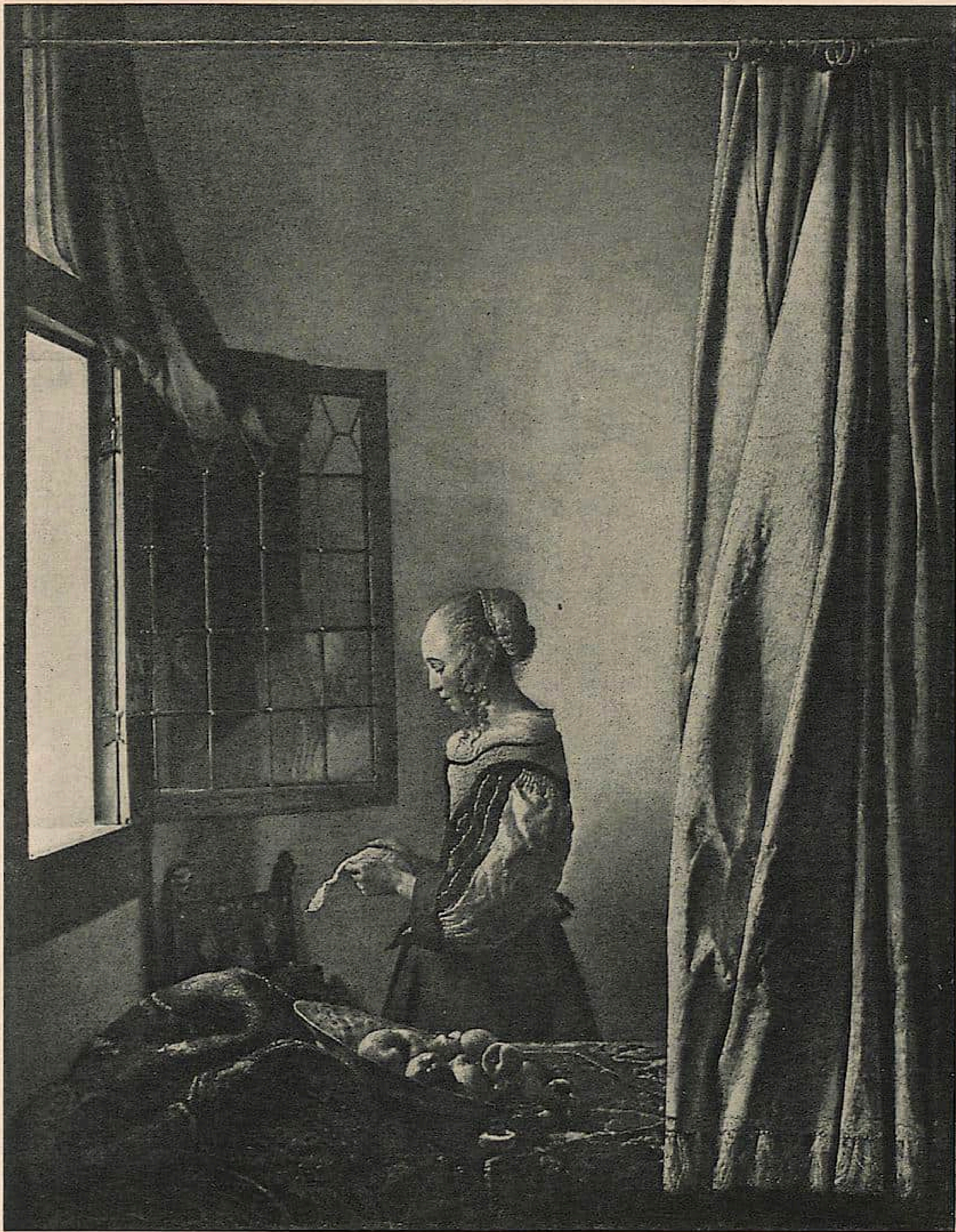
Der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörend, faßt er im gewissen Sinn alle malerischen Bestrebungen der Blütezeit in Holland zusammen. Geboren am 31. Oktober 1632, lebte er bis 1675 in Delft, ohne jemals aus den Mauern Delfts herauszukommen. Er führte ein sehr bürgerliches, sehr durchschnittliches Leben, verheiratete sich 1653 mit Katharina Bolnes, wurde in die Lucasgilde aufgenommen, vermochte aber die Aufnahmegebühr nicht zu zahlen, wie er denn häufig mit Not zu kämpfen hatte. Zwar erzielten seine nicht zahlreichen

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER ANSICHT VON DELFT (MAURITSHUIS, HAAG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER DIE BRIEFLESERIN (GALERIE, DRESDEN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER STRASSE IN DELFT (AMSTERDAM, REICHSMUSEUM)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER MUSIKSTUNDE (WINDSOR, SAMMLUNG DES KÖNIGS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bilder gute Preise, zwar versuchte er es zuletzt auch mit dem Kunsthandel, aber es waren zufällige Einnahmen und es kam vor, daß er dem Bäcker seine Bilder verpfänden mußte.

Carel Fabritius wird als sein Lehrer genannt; von anderen Lehrern wissen wir nichts. Aber der junge Vermeer ist in frühen Bildern Romanist, zeigt in anderen Rembrandts Einfluß. Von der Hand des Fabritius, „aus dessen Asche" er, wie ein Dichter der Zeit pries, „wie ein Phönix aufstieg", fanden sich Bilder in seinem Nachlaß, von dessen Malweise zeugt insbesondere das „Milchmädchen" im Haag. In übereinstimmender Weise mit Fabritius hat hier Vermeer die plastischen dunklen Formen in helle breite Flächen eingebettet, während er in fast allen anderen Bildern diese Kontrastwirkung durch Hell auf Dunkel, also umgekehrt, erzielt.

Im Alter von 24 Jahren tritt er, falls man nicht den in England befindlichen „Christus bei Maria und Martha" als das früheste Gemälde von ihm ansehen muß, mit dem einzigen datierten Bilde, der Kupplerin der Dresdener Galerie (Abb. S. 9), vor die Öffentlichkeit. Und zwar als Antipode Rembrandts! Denn im hellen zerstreuten Tageslicht stehen die noch schweren, in Gelb, Rot und Schwarz gehaltenen Farben hell leuchtend gegen den hellen Grund. Hier besitzt er feinstes Gefühl für den Rhythmus der Fläche und zugleich für die raumschaffende Kraft des Stillebens. Der fröhlich lachende Spielmann bringt den ausgleichenden Gegensatz zu den stechenden Augen der alten Kupplerin und damit die befreiende Note. Ist er wirklich, wie man meint, eine Anleihe an Rembrandt? — Von strahlender Leuchtkraft, wie bei Tizian, sind die juwelenhaft aufblitzenden Farben in dem dritten Frühwerk, dem „Bad der Diana" im Haag (Abb. S. 1). Die Komposition aber ist dem Gemälde des Romanisten Van Loo in Berlin entnommen, mit der Vorliebe für Dreieck und Pyramide, mit der Gegensätzlichkeit von schräg in die Tiefe führenden Figuren und flächig dekorativem Hintergrund.

Sehr bald aber rückt Vermeer seinem Kernproblem, dem Problem des Raumes, energischer zu Leibe. Er sucht den Tiefenraum, bricht ihn aber nie so weit mit Durchblicken auf, wie P. de Hoogh. Er baut nun in Körpern, er bringt die schlichte Harmonie seiner Lieblingsfarben: Lichtblau, helles Zitronengelb, weißes Perlgrau. Er geht den vibrierenden, flimmernden Erscheinungen des Sonnenlichtes und dessen Spiel auf farbigen Flächen nach, er läßt alle Farben unter ihm aufjubeln und — sich angleichen. Wie er Rembrandts Dämmerlicht nicht liebt, so liebt er dafür die begrenzenden Konturen und das Aneinanderstoßen der Flächen. Seine Bilder, meist eine Figur oder zwei, selten drei, werden immer stiller. In ihrer feierlichen, wohlig beglückenden Ruhe ist er so ganz Holländer, berührt er sich mit erlauchten Ahnen, mit J. van Eyck, mit Bouts und ist trotzdem ein Meister des Barock. Denn Diagonale, Asymmetrie und Abschneiden des Randes sorgen, ohne allzu großen Lärm, für den notwendigen Kontrast. Erzählt wird wenig. Von lebhafter Tätigkeit ist nie die Rede, aber alle Personen sind so ganz bei der Sache, ganz hingegeben ihrer stillen, häuslichen Beschäftigung. Wir lesen in ihren ruhigen Zügen, die nie geistig erregt sind oder doch nur mit größter Reserve, und wissen sofort alles. Es gibt keine Pointen, keine saftigen Anekdoten, höchstens verschämte oder süß beglückte sanfte Gemütserregung. Vermeer weiß um den bestrickenden Reiz des schönen Scheins und um den beglückenden Zauber des Nur-Daseins.

In voller runder, malerischer Plastik, eingespannt zwischen dem Tisch mit seiner orientalischen Decke und seiner Apfelschale und der grauen Zimmerwand steht die Dresdener Briefleserin (Abb. S. 3). Seitlich fällt warmes Sonnenlicht ein und spielt mit der grünen Gardine, dem grünen Mieder, dem blonden Haar und dem roten gerafften Vorhang, der hier, nur hier, das Bild selbst rahmt.

Als seltener Landschaftsmaler wahrt er holländische Tradition und geht zugleich über die Art der Goyen, Heyden u. a. hinaus. Wie ein Relief, noch immer auf Flächenwirkung aufgebaut, breitet er hinter dem hellen, leise bewegten Kanal vielfach quer gestellte Häuser, Türme, Tore seiner Vaterstadt (Abb. S. 2) im beschatteten Farbenwechsel auf, läßt aber hinter ihnen noch einen helleren Streifen aufblitzen, der in den silberbläulichen Himmel mit seinen sonnendurchglänzten Regenwolken übergeht. Dem gelben Uferstreifen des Vordergrundes antwortet das Licht des dritten Grundes. Ein andermal führt er uns in eine der stillen Gassen Delfts (Abb. S. 4), die er ringsum vermauert, so daß der sich einsaugende Blick überall auf Fläche stößt. Ein lautloses Leben eines nähenden Mädchens, einer Frau am Zuber, unter Angabe aller Einzelheiten, spielt sich ab. Alles aber ordnet sich dem Ganzen, auch dem Farbenkomplex von Rot, Gelb oder Grün unter, so daß Raum und Fläche verschmelzen.

Die „Dame mit dem Perlenhalsband", Berlin (gelb, hermelingrau, gelbgrün), steht als helle Silhouette gegen die perlgraue Wand (Abb. S. 7). Der dunkle Schatten auf dem blauen Tuch antwortet der Helligkeit. Diese Reliefanordnung wird weit lockerer in der „Frau mit der Schenkkanne", Neuyork (Abb. S. 10). Sie ist in Bewegung, will Blumen begießen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER

DAME MIT DEM PERLENHALSBAND
(BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER MÄDCHEN MIT KOPFTUCH (MAURITSHUIS, HAAG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER — BEI DER KUPPLERIN (GALERIE, DRESDEN)

Sind schon hier die Farben vereinfacht, so trifft das noch mehr für die wenigen Bildnisse zu. Da taucht z. B. aus dem Dunkel, das in unendlichen Raum führt, vom Sonnenlicht umschmeichelt, ein liebliches Mädchenköpfchen mit dem geheimnisvollen Lächeln einer Mona Lisa auf, malerisch plastisch gegen den Grund gesetzt. Ein graublaues Tuch rahmt die aprikosenzarten Wangen. Sie wendet sich in rascher Gegenbewegung gegen die Vertikale des herabhängenden Bandes und der Steillinie des orangefarbenen Oberkörpers zu uns. Die delikate Tonigkeit der kühlen Farben, die im Antlitz zu körnigen, rieselnden Punkten werden, lassen an Velazquez denken, dessen graue Schattentöne Vermeer gern übernimmt. Der Blick dieses „Mädchen mit dem Kopftuch" im Haag (Abb. nach S. 8) ist unbestimmt, wie wohl auch der geistige Ausdruck.

In nun folgenden Gemälden wird der „Stuben-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER FRAU MIT SCHENKKANNE (NEUYORK, METROPOLITAN-MUSEUM)

raum mit Figuren“ mehr oder weniger greifbar ausgebaut. Niemals hemmt Vermeer den meist links seitlich einfallenden Lichtstrom, engt ihn nie ein, sondern läßt ihn sich überallhin flutend ausbreiten. Als Raumgrenzen müssen eine Seiten-, eine Rückwand, bisweilen ein Stück Fußboden, der mit Fliesen bedeckt ist, deren Linien nach innen weisen, bisweilen auch hierzu noch ein Teil der Decke ausreichen. Dieser Raum nun wird aus voller Nahsicht aufgezeigt, als ob der Künstler sich in ihm befinde, so daß Figuren und Gegenstände sich in auffallend rascher Progression verkleinern. Ein Stuhl, ein Tisch, auch ein schräg geöffneter Fensterflügel wird mit der Bestimmung, als Repoussoir die Tiefe kräftiger zurückweichen zu lassen, mit starkem Akzent in den Vordergrund gerückt.

Zu den zögernd angewandten Mitteln der Linien-Perspektive treten die der Farben-Perspektive, d. h. ihrer atmosphärischen Veränderung und Abwandlung. Auch sollen Stilleben und andere Körper die Vorstellung von einem absoluten Raum noch verdeutlichen. Wie Keile schieben sich Gruppen ins Bild oder aus ihm heraus. Vermeers Raum ist selten ein Wirk-

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER

HERR UND DAME BEIM WEIN
(BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



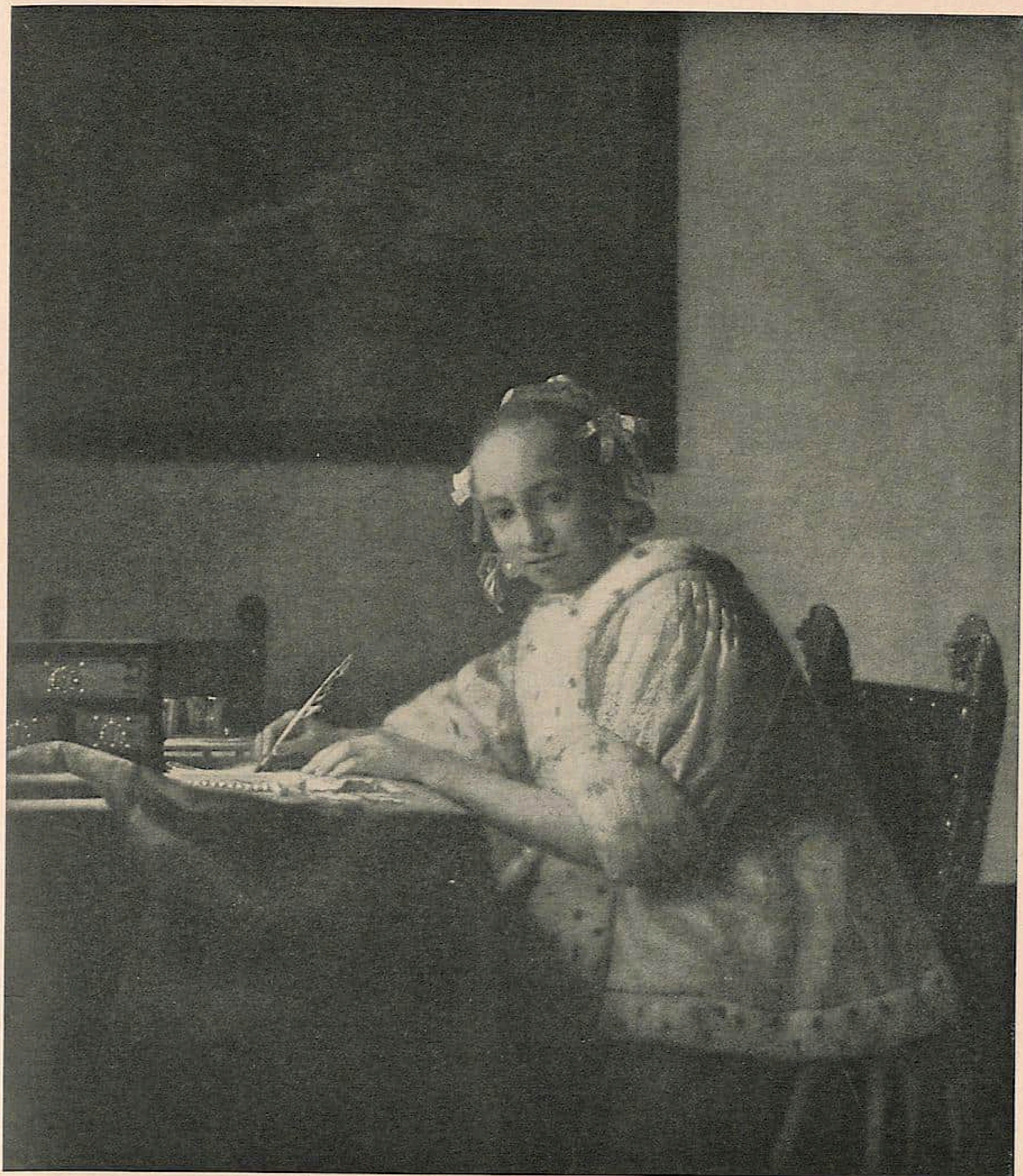
JAN VERMEER DER GEOGRAPH (BRÜSSEL, PRIVATBESITZ)

lichkeitsraum, immer aber reifer künstlerischer Überlegung zu verdanken. Es ist, als werde das Mittel zwischen Fläche und Tiefe gesucht. Wie in Venedig einst werden gerne musikalische Themen aufgegriffen.

In der „Musikstunde" zu Windsor (Abb. S. 5) wendet uns die Schöne im schwarzen Überwurf über rotem Kleid den Rücken zu, läßt nur im Spiegel ihr Gesichtchen sehen. Mit ihrem vornehm schwarz gekleideten Maestro ist sie tief in den Hintergrund zurückgeschoben. Aber die Gegenstände füllen den von Tönen sanft durchwogten Raum. In einem anderen Bilde (London) sitzt die Dame allein am Spinett. Auch auf dem Berliner Bild, wo es sich an sich nicht um Musik handelt, erklingt ein Rhythmus süßer Melodien in hier stärkeren Akkorden. Die Dame im rosaroten Atlas trägt eine weiße Leinenhaube, der Herr grauen Mantel, der Stuhl hat blaues Polster, graue Schatten huschen über die Wand.

Vermeers so liebreizende Frauengestalten scheinen so recht geschaffen, zu beglücken und glücklich zu werden. In tiefes Nachdenken versunken schreibt eine derartige Märchengestalt (s. Abb. S. 13) an ihren Geliebten, nur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER — BRIEFSCHREIBERIN (NEUYORK, METROPOLITAN-MUSEUM)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hieran denkend, auch wenn sie scheinbar uns zutraulich anlächelt. Der Raum besteht hier nur aus Tisch und Wand.

Farben und Gegenstände sind nüchterner im „Astronom“ des Städelschen Instituts (Abb. S. 15), der im stumpfblauen, orangegelb gefütterten Rock in erregter Bewegung aus der Linien-Steifheit und der pedantischen Stilleben-Akkuratesse seiner graubraunen Studierstube herausragt. Mit allem gelehrten Rüstzeug aber und mit den fröhlichen Mustern der Tischdecke spielt die Sonne, blendend das Antlitz des Gelehrten, der sich über seine weiße Karte beugt, erhellend. Tisch und Schemel daneben führen in gegeneinander ausweichenden Schrägen tief in den Raum.

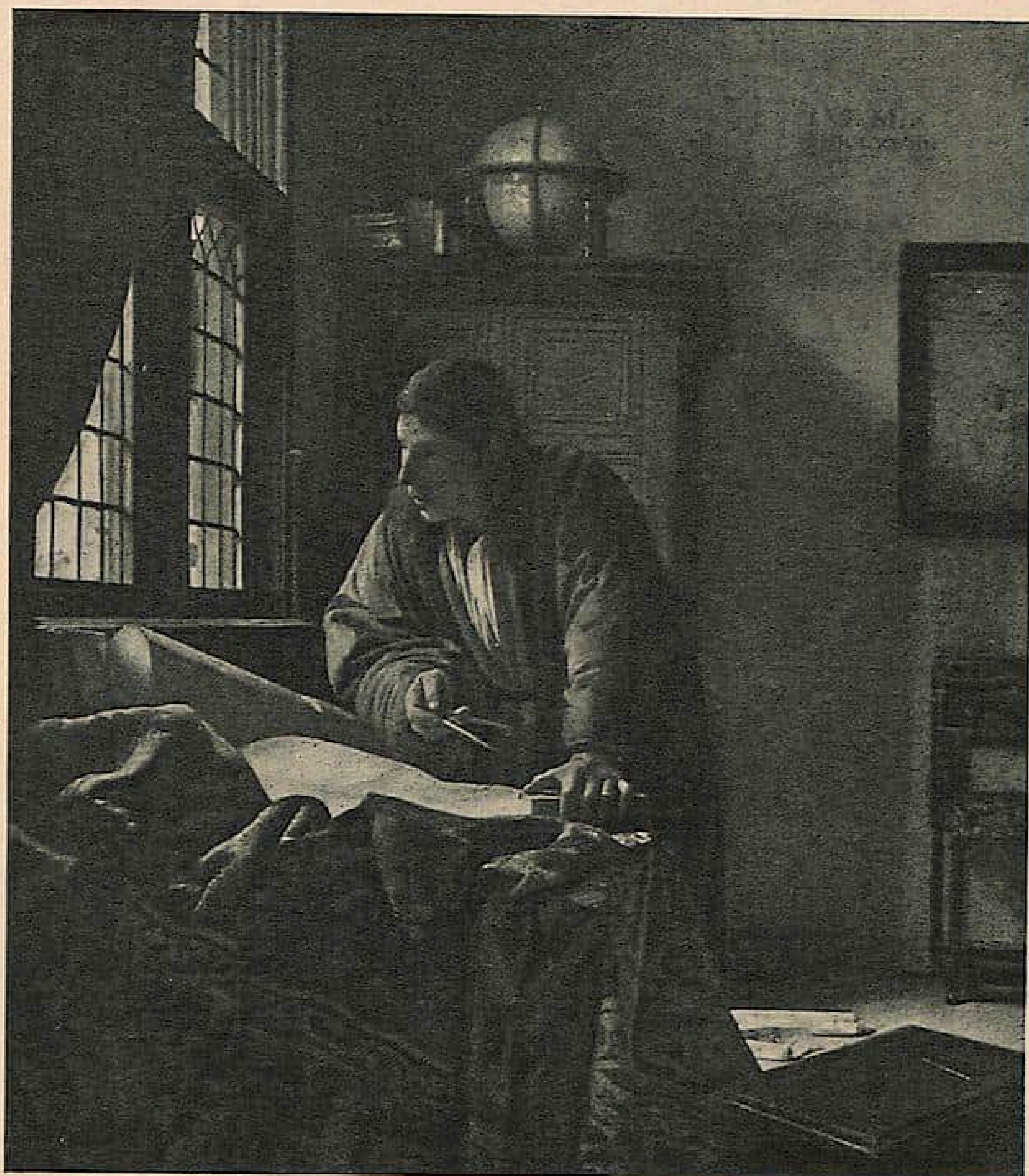
Weit ruhiger ist der „Geograph“ in Brüssel (s. Abb. S. 12) aufgefaßt, wo sich parallele Flächen hintereinander ordnen, wo der Forscher in stillem Sinnen im fast beklommen schweigenden Raum, der kaum zur Geltung kommt, nachdenklich sitzt. Das ist der vollkommenste Ausdruck solch in sich beschlossener Welt. Von ähnlich stark wirkender Konzentration war auch jenes unvergeßliche „Mädchen mit Flöte“, das für kurze Zeit in München zu sehen war.

Es sind wohl alles Bilder der Schönheit. Sie beweisen, daß Vermeer nie an Manier, an virtuose Feinmalerei streifte. Stets geht er aus von einer ihm ganz persönlich eignenden Komposition, die sich aufbaut aus ganz bestimmten geometrischen Figuren und auf einer fast mathematisch gesetzmäßigen Farbenverteilung, die das Licht vergeistigt.

Stets aber gibt sich dieser erstaunliche Meister der Farbe und des Raumes seine eigenen, immer wieder neu abgewandelten Normen und Gesetze.

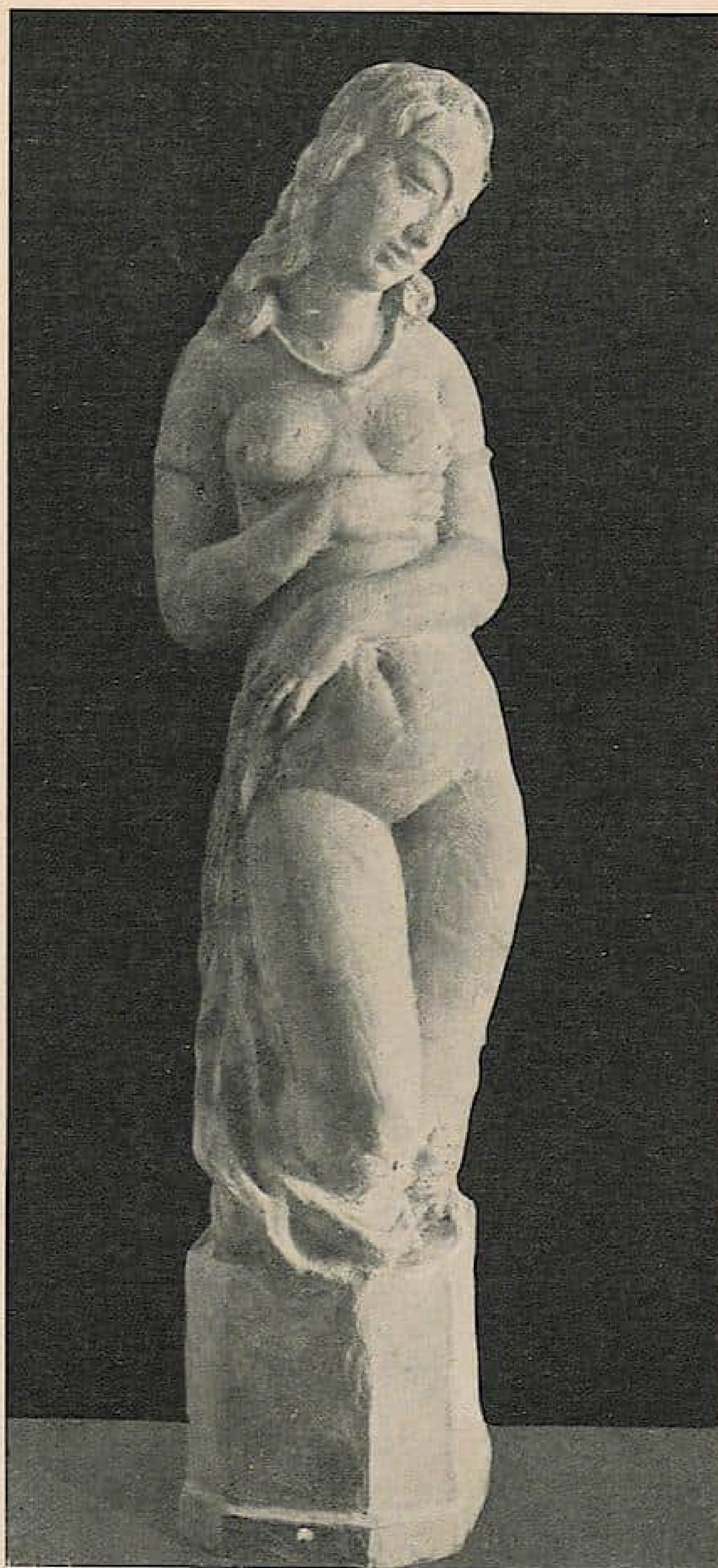
Unübertroffen in der außerordentlichen Sorgfalt, mit der jede noch so kleine Fläche im Bilde durchgeführt und durchgemalt ist, dürfte Vermeer wie kaum ein anderer alter Meister der heutigen jüngsten Kunst ein Vorbild für malerische Kultur bedeuten!

Hermann Nasse



JAN VERMEER — DER ASTRONOM (FRANKFURT, STÄDELSCHES INSTITUT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. W. FEHRLE HALBFIGUR (ZEMENT)

JAKOB WILHELM FEHRLE

In Schwaben, das einst in jeder Stadt eine Bildhauerwerkstatt besaß, ist heute die Bildnerkunst fast ausgestorben. Von den wenigen tüchtigen Meistern, die das Land hervorgebracht hat, sind einige der besten ausgewandert, der Isnyer Hubert Netzer nach Düsseldorf, der Neuulmer Edwin Scharff nach München. Unter den im Lande Verbliebenen ist Jakob Wilhelm Fehrle die stärkste Persönlichkeit. Er ist weicher und gemütvoller als der Epiker Scharff, beweglicher und erfindungsreicher als Lörcher. Seine Anfänge verbinden ihn mit dem Schöpfer des Münchner Nornenbrunnens. Während Netzer aber sich im Realismus verlor, ringt Fehrle mit immer neuem Eifer um einen persönlichen Stil.

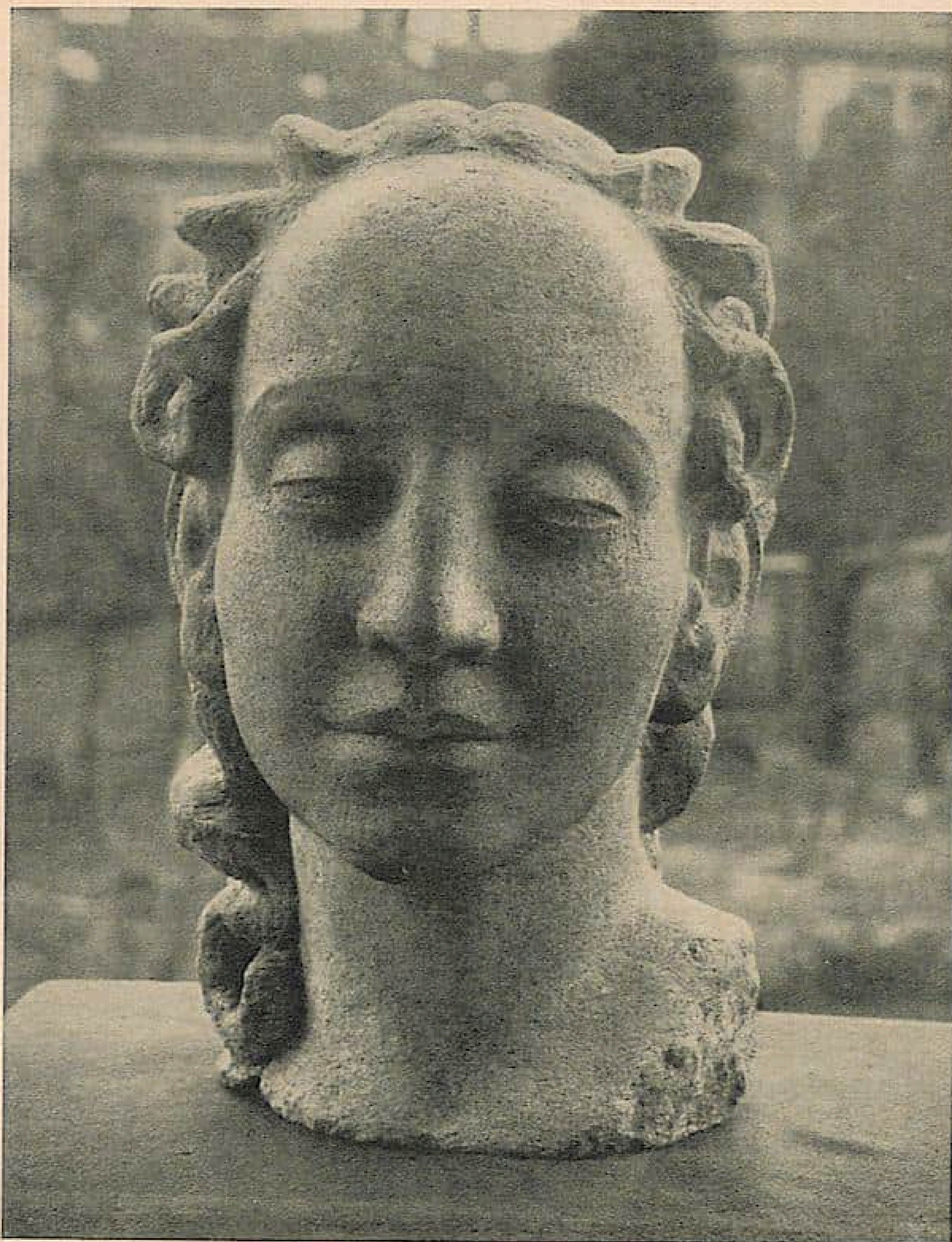
Pariser Jahre waren für Fehrle von nicht geringem Belang. Er gehört zu den wenigen unter den lebenden Bildhauern Schwabens, die hinauszogen und der Heimat frische Anregungen brachten. Paris, das er bei Kriegsausbruch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. W. FEHRLE ENGEL ZUR VERKÜNDIGUNG (ZEMENT, BEMALT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. W. FEHRLE KOPF (KALKSTEIN)

verlassen mußte, hat seine Künstlerschaft geweckt. Am 27. November 1884 in Gmünd geboren, ist er in einer anmutigen und fruchtbaren Landschaft, in einer Stadt mit alter künstlerischer Überlieferung erwachsen. Wer bei ihm in seinem Gartenhaus hoch über der Stadt einkehrt, spürt sogleich, daß dieses Verwachsensein mit dem heimatlichen Boden die erste und stärkste Bedingung seiner Kunst ist. Eine reiche Begabung, die ihn zugleich auf Malerei und Bildnerkunst weist, entwickelt sich früh, zugleich der Drang, das Überkommene mit dem Neuen der Fremde zu verbinden. Mit 20 Jahren besucht er die Berliner Akademie, Schüler Meyerheims, doch von Gaul angeregt; 1907 wendet er sich nach München, wo ihm Balthasar Schmidt im Technischen weiterhilft. In dieser Zeit stellt er in Berlin von Gaul beeinflußte Tierbronzen, Löwen und Adler aus. Die Jahre 1909 und 1910 verlebt er in Rom. Doch das Rom Winckelmanns und Feuerbachs hat dem heutigen Künstler nicht viel zu bieten. Enttäuscht zieht Fehrle nach Paris weiter, wo er Jahre reicher Arbeit verbringt.

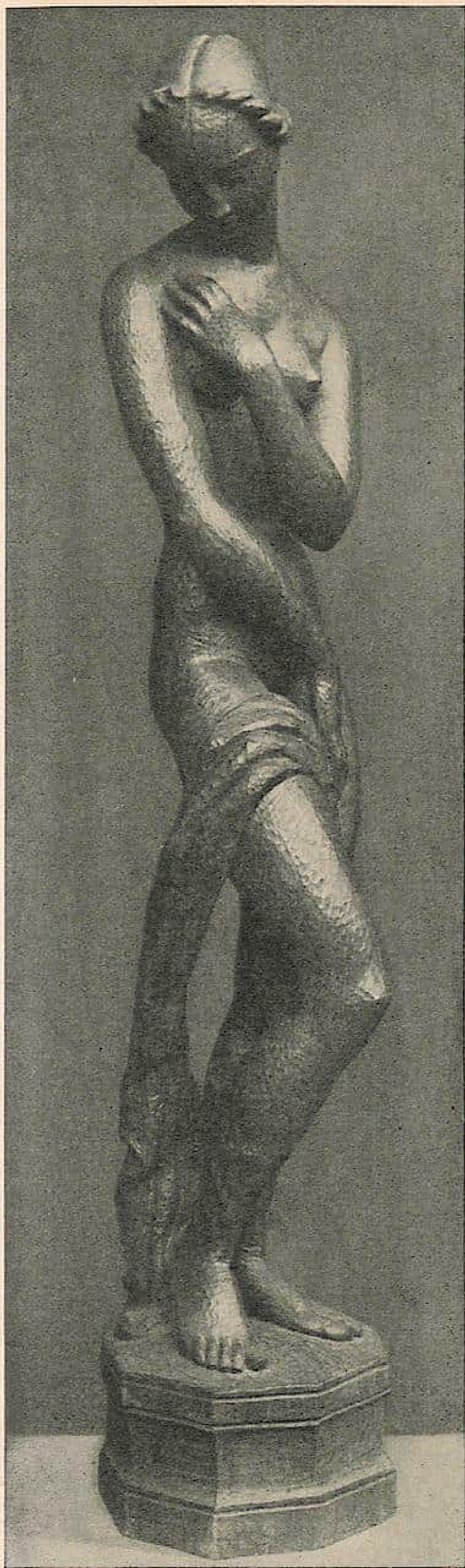
Schon vor den Auslandreisen war Fehrle, wie das 1909 vollendete Bildnis des Heilbronner Fabrikanten Wecker verrät, Meister. Der Fünfundzwanzigjährige hat hier mit erschöpfender Oberflächenbehandlung eindringliche Charakterisierung verbunden. Er selbst sah seine Lehrzeit indes noch nicht abgeschlossen. Unter seinen Augen hatte sich die Wandlung vom Realismus zum Expressionismus vollzogen; ihn drängte es zu den Quellen des neuen Stiles. Heute mag der Expressionismus viel mehr eine deutsche als eine französische Angelegenheit sein; die Befreiung von der Wirklichkeitskunst erfolgte zuerst in Paris. Als Fehrle dort ankam, waren Rousseau, Henri Matisse und Picasso die großen Vorbilder, zu denen die Deutschen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. W. FEHRLE „TRAUERNDE“ FÜR EINE KRIEGER-EHRUNG (ZEMENT, BEMALT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





J. W. FEHRLE CLAUDIA (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

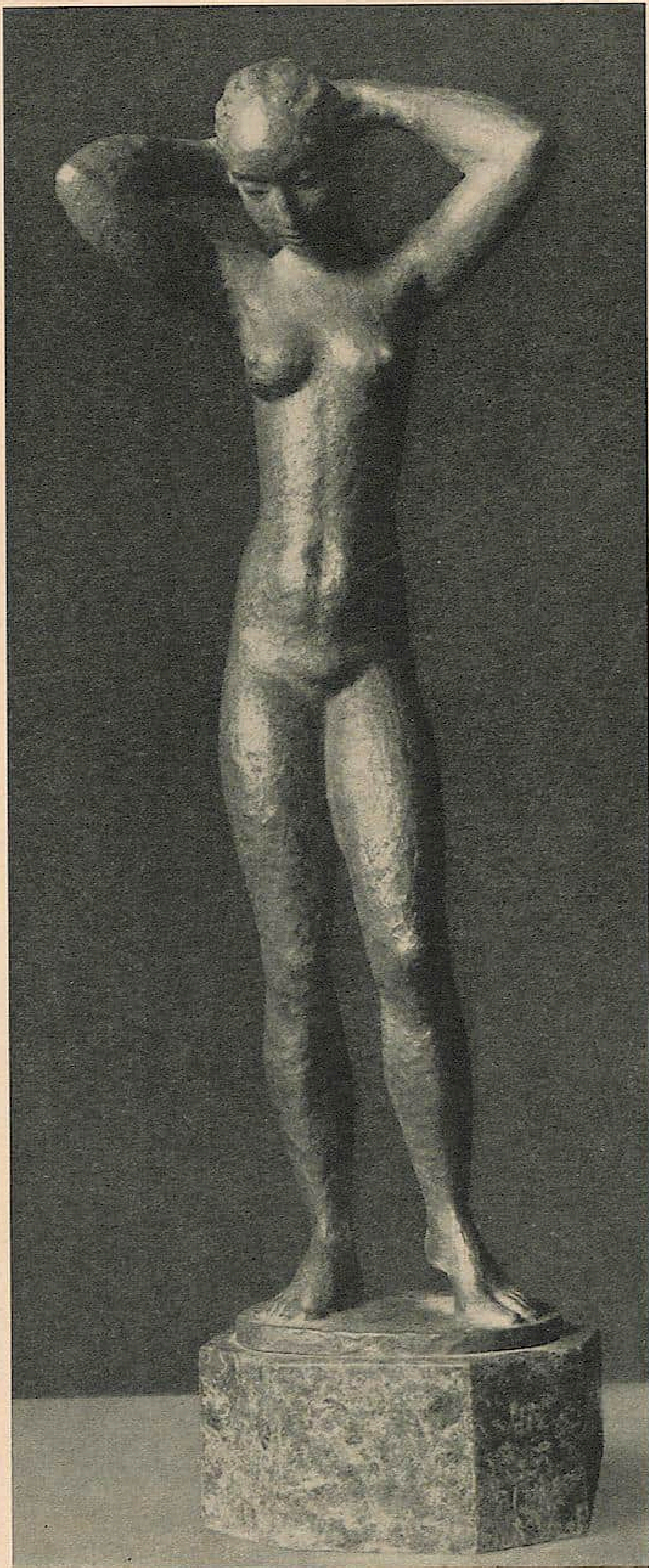
gläubig aufblickten. Ihren Gemälden hatte kein Bildhauer gleich Eindrucksvolles an die Seite zu setzen. Rodin sprach wie aus einer anderen Welt, verehrungswürdig, doch der Jugend in vielem fremd. Am meisten bot noch Maillol den deutschen Bildnern. Indes, er kam von der Griechenkunst des sechsten Jahrhunderts, während unseren jungen Deutschen das Mittelalter im Blute lag. Fehrle traf mit Lehmbruck zusammen; diesem Deutschen dankt er in Paris wohl die stärksten Anregungen für seine Bildnerkunst. Aber zunächst war ihm die Malerei wichtiger. In seinen Naturstudien ist der Einfluß Cézannes nicht verkennbar. Bewußt strebt er nach stärkerer farbiger Synthese, etwa im Sinne des Henri Matisse. In seinen Kompositionen, „Figuren in Landschaft", „Badende Frauen", spürt man auch die Wirkung Rousseaus. Die Erinnerung an Rousseau brachte er in die Heimat mit, wo seine Gattin, eine begabte Malerin, die Anregungen aufnahm. Heute malt wohl niemand in Deutschland Bilder, die mit ihrer naiven Formgebung und starken Innerlichkeit den Schöpfungen Rousseaus näher ständen als die stillen, zarten Visionen der Frau Klara Fehrle, deren versonnene Züge zahlreiche Bildnisse ihres Mannes festgehalten haben (Abb. S. 17). Fehrle selbst hat seine Pariser Schöpfungen infolge des Krieges größtenteils eingebüßt, darunter Terrakottafiguren einer liegenden Frau, eines stehenden Mädchens, das die Brust mit der Hand stützt, und eines weiblichen Torsos. Zu seinen reizvollsten Arbeiten gehören ein Mädchen mit stark ausgebogener rechter Hüfte, das den linken Arm erhebt, die Wachsfigur einer gleich einer Pyramide für den Anblick von drei verschiedenen Seiten bestimmten Kauernden, endlich das Bronzemodell der Claudia (Abb. S. 19), nach dem er 1919 noch ein großes Holzbildwerk schnitzte. Für das neue Heilbronner Theater schuf er in Paris eine bewegte und eine ruhig stehende Frauengestalt.

Im Felde blieb Fehrle nur zu einem Frauenkopfe in französischem Kalkstein (1918), zu einigen weiteren Arbeiten in Stein und zu Studienzeichnungen Zeit. Seit der Rückkehr in die Heimat aber entfaltet er wieder eine rege Tätigkeit. Eine Anzahl lebensvoller Bildnisse entsteht jetzt; zu den besten gehören die Köpfe seiner Gattin, des Fräuleins v. Zwerger, des Werkbundvorsitzenden Peter Bruckmann, des Dr. Erhardt, des Architekten Herkommer, Arbeiten von mächtiger Ausdruckskraft. Hieran reihen sich zahlreiche weibliche Büsten und Torsi (S. 16 u. 27), ein Kriegsdenkmal mit der Auferstehung Christi in farbiger Fayence für die evangelische Kirche in Gmünd, ein weiteres Denkmal mit den Figuren der Heiligen Sebastian und Barbara für die von Herkommer errichtete Kirche von Straßdorf, eine trauernde Maria als Gefallenendenkmal für die Fabrik von Werner & Pfleiderer in Stuttgart (Abb. S. 18), ein hl. Florian (Abb. S. 28), endlich zwei Darstellungen der Verkündigung Mariä in Einzelfiguren (nach S. 16), von denen zumal die neuere, auf der Münchener Gewerbeschau ausgestellt, sich den besten Leistungen der mittelalterlichen Kunst anreiht.

Das Wesen der Kunst Fehrles ist nicht leicht zu umschreiben. Am deutlichsten wird es in seinen Zeichnungen (Abb. S. 24 u. 25). Blätter, unmittelbar unter dem Eindrucke der Wirklichkeit entstanden, sind von zuckendem Leben erfüllt. Der kleinste Strich kündet den geborenen Bildhauer, und zwar einen Plastiker, dem am Bewegungsausdrucke liegt. Hiermit ist klar, daß Fehrle nichts mit Maillol, nichts mit dem Griechentum verbindet. Er hat die glühende Seele des Nordländers. Daher spricht sich nicht in den Zeichnungen nach der Wirklichkeit, sondern in den Blättern visionären Ursprunges sein Wesen rein aus. Und was für die Zeichnungen gilt, trifft ähnlich für die Bildwerke zu. Er ist bezeichnenderweise am wenigsten Steinbildner. Nicht in der Ruhe des Bildhauens, sondern im erregten Kneten des Tones, des Erz- oder Steingußmodells gestaltet er sein Werk. An ihm hängt nichts mehr von der Zufälligkeit des Alltäglichen. Seine Bildnisse mögen im individuellen Ausdrucke erschöpfend sein; aber liegt nicht in allen die Steigerung des innerlich Geschauten? In den großen Werken wird dieses Heraustreten aus dem körperlich Gebundenen in das Reich des freien Geistes noch deutlicher. Sie alle sind aus der Andacht, aus dem inneren Schauen gewachsen; dies nähert ihre Gestalt der Form der mittelalterlichen Bildwerke. In Fehrle ist einer der Künstler lebendig geworden, wie sie mittelalterliche Dome schmückten, groß, überpersönlich, jenseits gewendet, aufgehend im Werke.

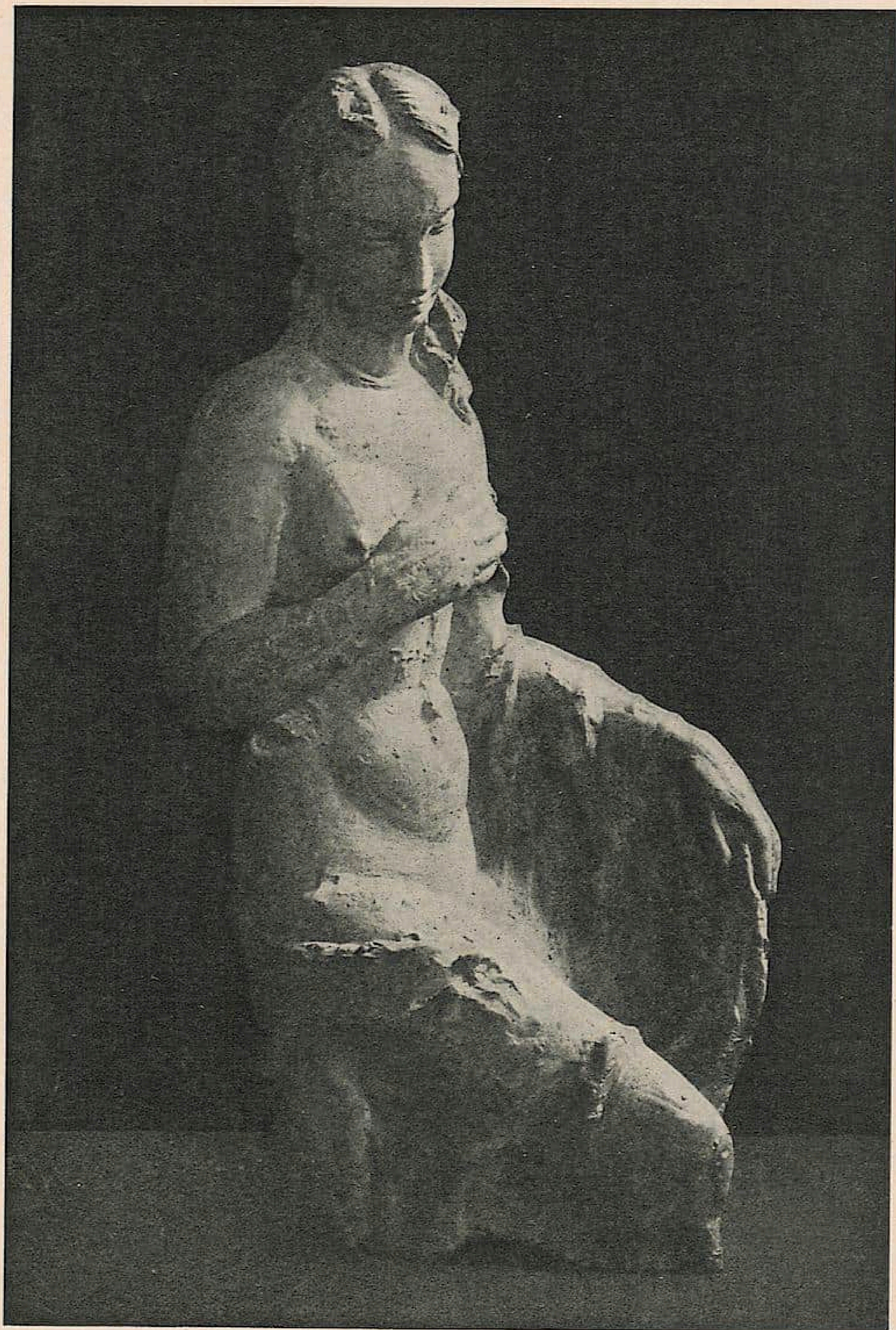
Julius Baum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



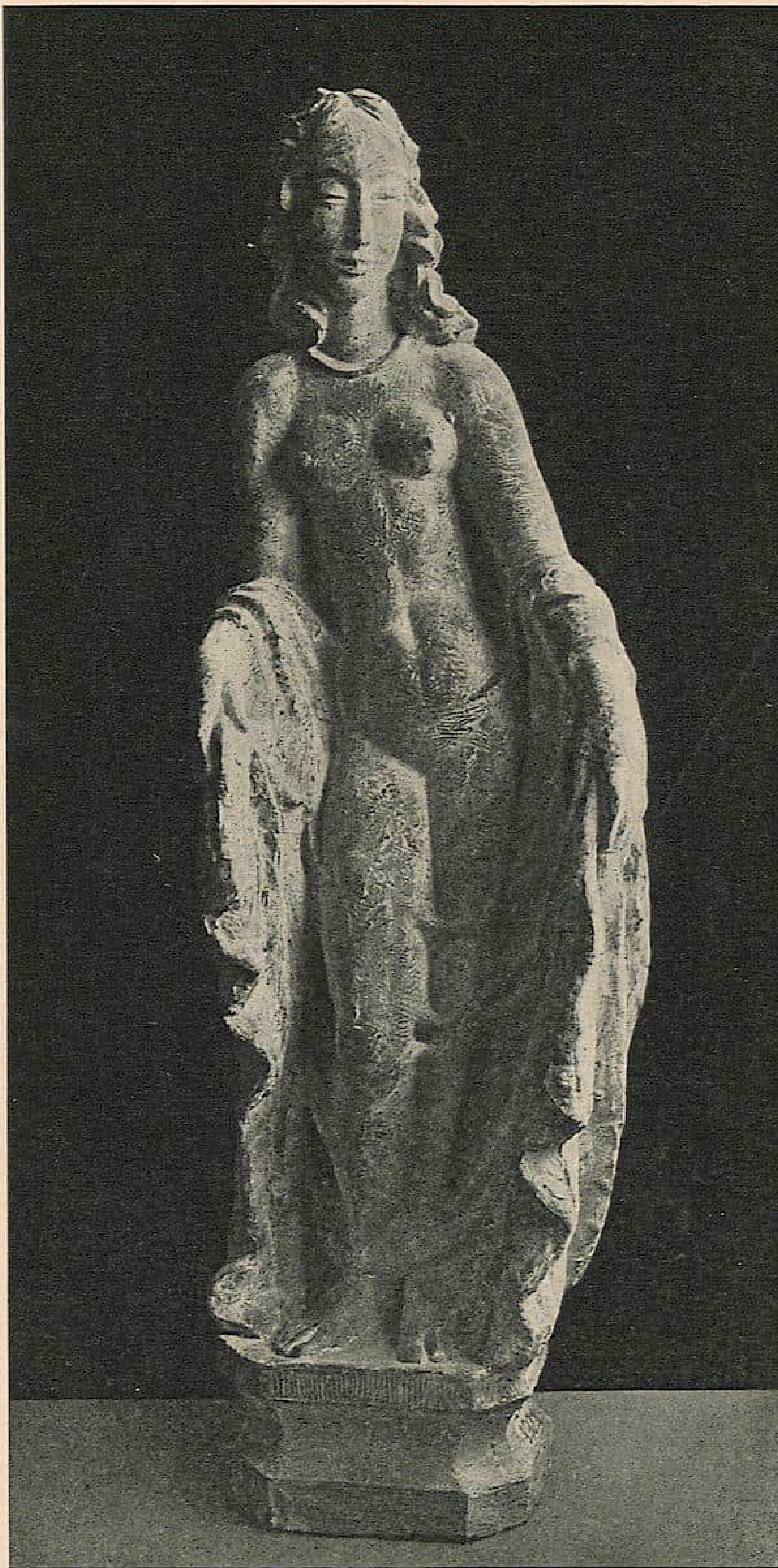
J. W. FEHRLE HAARFLECHTERIN (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



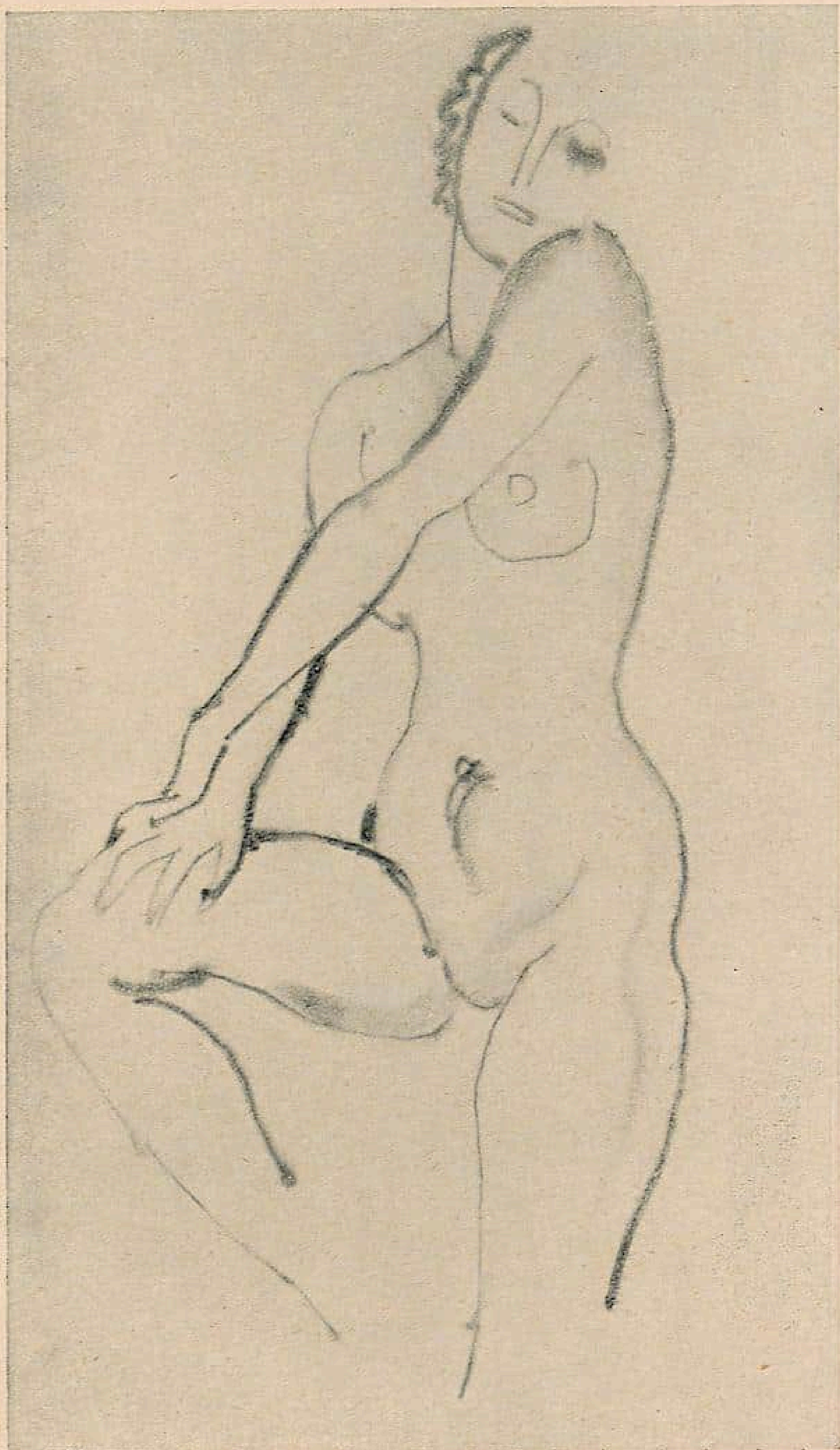
J. W. FEHRLE SITZENDE, HALBFIGUR (ZEMENT, BEMALT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. W. FEHRLE MARIA (ZEMENT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. W. FEHRLE ZEICHNUNG

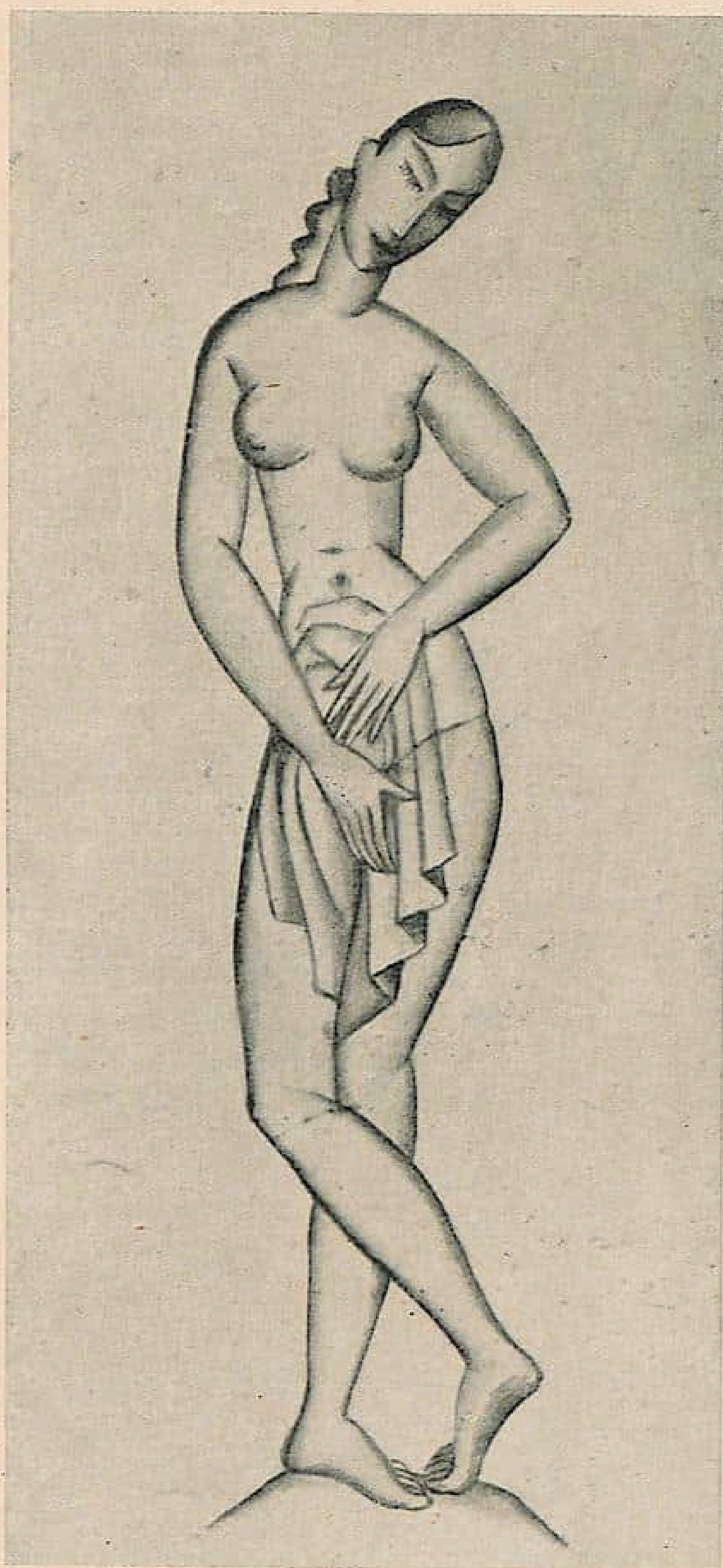
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS VON MARÉES IN SEINEN BRIEFEN

Motto: „Nichts wächst Erfreulicheres auf Erden, als ein hoher starker Wille: der ist ihr schönstes Gewächs. Eine ganze Landschaft erquickt sich an einem solchen Baume"
(Nietzsche)

„Die Alten, die uns in vielen Dingen mit gutem Beispiel vorangegangen sind, waren auch darin taktvoll, daß sie nur die Biographien von solchen Männern schrieben, die mit ihrer vollen Persönlichkeit in der Gesellschaft standen ... Gelehrte und Künstler, vor allem aber letztere, wenn sie wirklich Beruf haben, müssen ihre Persönlichkeit so sehr wie möglich den Augen der Welt entziehen, wenn sie wirklich ihr Bestes im abgeschlossenen Werk von sich ablösen wollen" (317) *). Dieses Urteil, das sich in den Briefen Hans v. Marées' befindet, hat nicht hindern können, daß er selbst Gegenstand einer umfangreichen Biographie wurde. Die Gefahren, die den Biographen bedrohen, sind groß: gewöhnlich scheitert er daran, daß er dem Schatten des Toten von seinem Blute zu trinken gibt, wodurch jener zwar lebendiger, aber, aus naheliegenden Gründen, nicht ansehnlicher wird, und daran, daß er das Unmögliche unternimmt, das Werk des Toten mit Worten zu deuten, das heißt, mit Jakob Burckhardt zu reden, es zu „zerschwätzen". Ob man nicht zum Beispiel dem Bilde „Das Bad der Diana" durch die reine Anschauung näherkommt als durch die Deutung des Biographen, es sei „Rokokomusik, zu der Rembrandt den Takt schlägt"? Gewiß bleibt, daß eine beharrliche und ehrfürchtige Hingabe an das Werk und den selbstbiographischen Nachlaß Früchte tragen, die man von keinem Mittler gepflückt und überreicht wünscht. Von Hans v. Marées ist ein großer Teil seiner Briefe erhalten. Auf diese als eine Quelle der Freude und Kraft, zumal für jeden Künstler, will dieser Versuch hinweisen.

Wohltuend unzeitgemäß in einer Zeit, der die Klage Zarathustras gilt: „Alles gackert, aber wer will noch still auf dem Neste sitzen und Eier brüten?" fällt unter den großen Eigenschaften Marées' die Beharrlichkeit auf, mit der er unbeirrt sein fernes Ziel verfolgt. „Man muß Geduld und Beharrlichkeit wohl von einander unterscheiden. Ersteres ist eine Weibertugend, das andere aber, meiner Ansicht nach, die männlichste der männlichen Eigenschaften. Ohne ein bestimmtes, wenn auch oft fernes Ziel, ist sie nicht denkbar, ohne die Kraft, alles Dazwischenliegende zu ertragen, nicht ausführbar. Viele lachen über dergleichen und meinen, es sei das Klügste, den Augenblick zu nützen; diese bedenken nicht, daß sie selber auf diese Weise von der Zeit vernutzt werden, ehe sie es gewahr werden, und ihr Leben arm und gewöhnlich dahinfließt. Wenn aber der Beharrliche sich endlich langgehegten Absichten nähert, fängt für ihn eine zweite Jugend an" (17). Allerdings „das Schwierigste bleibt immer das Abwarten: ich ersehne nichts mehr als den Moment, wo Vorstellung und Darstellung in eins zusammenfließen, doch weiß ich, daß das noch einige Zeit braucht" (63). Aber „ich bin nun fest überzeugt, daß ich den Lohn, um den



J. W. FEHRLE ZEICHNUNG

*) Die beigefügten Zahlen bedeuten die Nummern der Briefe im 3. Band der Biographie von Meier-Gräfe.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. W. FEHRLE DIE GATTIN DES KÜNSTLERS (ZEMENT, BEMALT)

ich jahrelang durch angestrengtes Studium und heimliche Selbstverleugnung gerungen habe, erhalten werde. Er besteht darin, daß ich das Beste, Feinste, was ich empfinde, ausdrücken kann und vielleicht für Viele verständlich" (124). Zum Beginn des fünften und letzten Jahrzehnts seines Lebens durfte er an Konrad Fiedler, der ihm bis an sein Ende die Mittel zum Dasein in Rom gewährte, über sich schreiben: „Ich kann Ihnen jetzt mit Bestimmtheit mitteilen, daß nun die saure unerquickliche Arbeit vorüber und überstanden ist und jetzt das wirklich freie Produzieren beginnt, oder das Vergnügen. Endlich bin ich über die Darstellungsmittel im Reinen und werde mehr halten, als ich versprochen habe."

„Manches Jahr bin ich selbst erbarmungslos mit mir umgegangen, habe keine Mühe gescheut, alles versucht, Tausende von Zeichnungen usw. gemacht und wurde bei diesem Beginnen wohl von Allen aufgegeben, nur von mir selbst nicht und, wie sich zeigen wird, auch nicht von meinem guten Genius. Statt ermattet zu sein, fühle ich eine größere geistige und körperliche Regsamkeit wie je. Wenn nicht Krankheit und Mangel mich am Produzieren hindern, wird nun die Sache, denke ich, unaufhaltsam bis ans Ende meiner Tage fortgehen. Die Schlacken sind beiseite geschafft und das reine Metall übergeblieben. Jetzt wird nicht länger mehr gezögert" (287).

Die Läuterung der künstlerischen und menschlichen Gesinnung erschien ihm als wesentliche Bedingung für die Erreichung des Ziels: „Daß man, um zur einfachen, natürlichen Gesinnung zurückzugelangen, heutzutage einen so langen Läuterungsprozeß durchmachen muß!" (27). „Was nützt überhaupt Talent, wenn es nicht mit einem tüchtigen Charakter und Gesinnungen, die einer Läuterung fähig sind, verbunden ist" (310). „Mir fällt bei der jüngeren Generation auf, wie wenig sie auf Sachliches eingehen kann. Alles Denken und Trachten dreht sich am Ende um die eigene kleine Person, und das ist sicher nicht der Weg, um sich der Kunst zu nähern" (248). „Ein Hauptunglück unserer modernen Kunst sehe ich darin, daß jeder, sobald er nur ein wenig Geschicklichkeit seiner Pfoten wahrnimmt, ein selbständiger Künstler sein will, während er in der Tat doch nur zum Werkzeug fähig ist" (281). „Der glücklichste und edelste Künstler wird derjenige sein, der am leichtesten zu entsagen vermag. Ich meine ein Entsagen in höherem Sinne des Wortes, das in dem enthalten ist, sein Talent und seine Kenntnisse nicht zu zeigen, sondern sie möglichst sachgemäß zu verwenden" (362). „Wer einen prachtvollen Park auf ödem Lande anlegen will, muß wohl selbst auf den Genuß undurchdringlicher Schatten in ihm verzichten. Was ist der Grund der Eile im modernen Tun und Treiben anders als eine erbärmliche Selbstsucht?" (334). „Um zu annäherndem Künstlertum zu gelangen, wie mühsam muß man sich zwischen impotenten Epigonentum und unüberlegtem Virtuosentum durchdrängen!" (318). „Wenn ich es reiflich überlege, so ist Hildebrand doch der einzige von allen Künstlern, die mir auf meinem Lebenswege begegnet sind, der seine Aufgabe in einem allgemeinen Sinne zu erfassen fähig wäre. Die anderen hängen alle mehr oder weniger an Geschicklichkeits-Erlebnissen und den sich darauf basierenden Spekulationen. Die Verleitung dazu umschwärmt freilich den Ausübenden fortwährend, und ihr zu widerstehen und sie zu überwinden erscheint mir als der schwerste Kampf im Künstlerleben, um so mehr, als man da auf keinen Beistand rechnen kann" (321).

Dem Geiste der wahren Erfindung feindlich erschien ihm das Übergewicht des Bewußten über das Unbewußte, des Wissens über den Glauben, ferner der Mangel an reiner Luft, an einer Atmosphäre der Stille, die andächtige

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Sammlung ermöglicht: „Alles Wissen, Können und Streben führt doch ohne Glauben und Hingebung zu keinem wahren Resultat; im Gegenteil sind sie häufig Zerstörer der Inspiration. Solange das Wissen nicht ganz in Einem aufgegangen ist, ist es hinderlich“ (103). „Ich für meine Person glaube unerschütterlich an die Lebenskraft alles dessen, worin nur ein Körnchen des Echten und Guten enthalten ist“ (157). „Sobald die Luft, die ich atme, nicht rein ist, ist es mit meinem Schaffen vorbei“ (129). „Es ist, als ob der Geist der wahren Erfindung ganz aus der Welt verschwunden wäre; es ist freilich eben so unbequem, auf sie auszugehen als auch einzugehen. Vor einer dauernd ruhig innerlichen Beschäftigung schrecken die meisten Menschen heutzutage zurück und sehen nicht ein, daß sie dadurch das kurze Dasein noch mehr verkürzen“ (384). Und doch: „Die höchste Liebe wie die höchste Kunst ist Andacht: dem zerstreuten Gemüt erscheint die Wahrheit wie die Schönheit nie (Herder)“ (386).



J. W. FEHRLE SIBYLLE (ZEMENT)

Wie gestaltete er bei diesen Anschauungen sein Verhältnis zur Umwelt? Den Menschen vom Künstler zu trennen, erschien ihm Widersinn: „Das er ein Mensch ist, das macht es ihm (dem Künstler) so schwer, ein Künstler zu sein; und doch ist das eine ohne das andere nicht möglich. So kann er sich auch unmöglich der Aufgabe entziehen, ein ganzer womöglich durchläuterter Mensch zu werden. Ich kann keinen anderen Weg erkennen, auf dem man sich das unmittelbare, unbefangene Verhältnis zur Natur, das sie einem in der Kindheit als das schönste Geschenk zeigt, erwerben könnte, auch keinen anderen, auf dem es zu lernen wäre, den allen verständlichen Ausdruck zu finden. (Die leichte Zugänglichkeit bleibt immer eine der schönsten Eigenschaften eines Kunstwerks)“ (362). „Mannigfache Kenntnisse, großes Talent und eminente Geschicklichkeit dienen schließlich zu nichts, wenn sie nicht von gesundem, reinem, natürlichen Sinn geleitet werden. Darum muß ich immer wieder von Neuem es hinein verflechten, daß der Künstler auf seine menschlichen Eigenschaften die größte Aufmerksamkeit verwenden soll; ebenso auf seine Beziehungen zu den Menschen“ (363).

Die Gefahr solcher Beziehungen, wenn sie an der Oberfläche bleiben, erkannte er klar und zog die Folgerungen aus dieser Erkenntnis: „Das größte Hindernis bleibt stets die gute Gesellschaft; um comme il faut zu sein, bedarf es nicht mehr Verstandes, als der eines Nußknackers, während die verlangten, erbärmlichen Rücksichten den Gescheiten seiner besten Zeit und besten Gedanken berauben“ (131). „Je weniger Gesellschaften man frequentiert, um so weniger Mißhelligkeiten hat man. Man kann nicht genug sich vorsehen, nicht in den Strudel des modernen Treibens, dieser Hast, dieses Nippens statt Genießens, hineingerissen zu werden“ (34). „Denn besitzt man vielleicht auch eine feste Überzeugung und Geduld genug, die Dinge reifen zu lassen, so ist man doch nie sicher, daß die Epidemie der Hast einen nicht auch ansteckte“ (218).

„Ich habe Zeiten, wo ich die Einsamkeit über alles liebe, weil ich gerade in ihr am besten verkehren kann, mit denen ich sympathisiere. Erinnerung und Phantasie, die eng

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Neuerwerbung der Dresdner Galerie

F. RAYSKI
KINDERBILDNIS

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CASPAR DAVID FRIEDRICH

Neuerwerbung der Dresdner Galerie

LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. CHR. CL. DAHL — LANDSCHAFT

Neuerwerbung der Dresdner Galerie

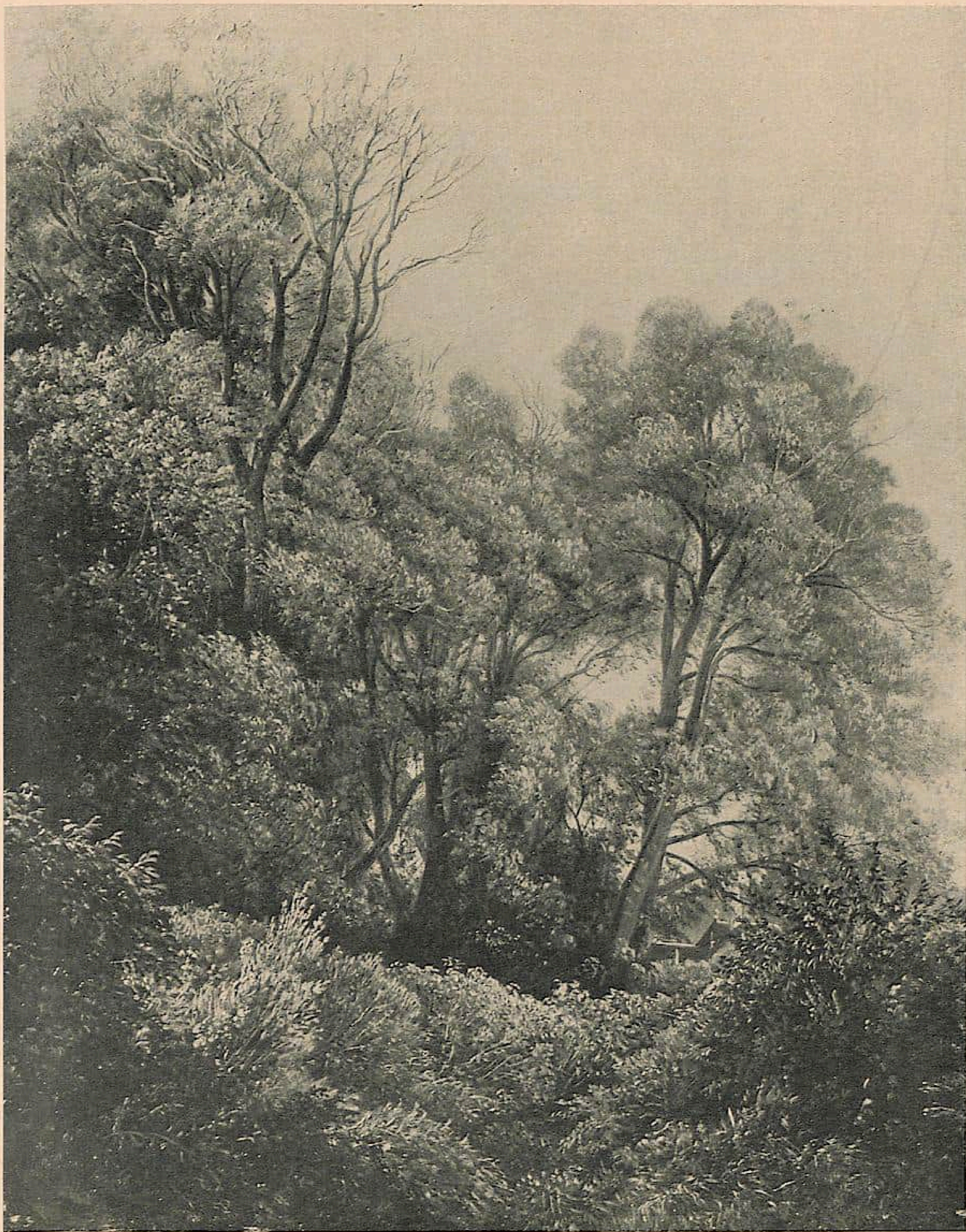
zusammenhängen, werden in ihr lebendig; die wahre Produktion ist die Quintessenz des Erlebten und Erfahrenen. Wem dies gelingt, der lebt zweimal, was bei diesem kurzen Leben doch nicht übel ist, und wem es gelingt, dies mit der höchsten Kraft und allgemeinverständlichen Art zu tun, lebt fort in seinen Werken. Was ich mir dafür koofe, sagt der Berliner" (36). „Es ist still und einsam hier, was mir aber nicht mißfällt; es ist die einzige Art, wie nach und nach etwas zur Reife gelangen kann" (219). „Jetzt lebe ich zurückgezogener wie je, und halte dabei auf die strengste Klausur; für mich bleibt es eben die einzige Art, einigermaßen etwas zustande zu bringen" (321). „Darin werden Sie mit mir übereinstimmen, daß es doch immer des Schwerste bleibt, in unserer dem schnellen Wechsel hingegebenen Zeit von keiner zufälligen Störung ergriffen zu werden, aber trotz der daraus folgenden Isolierung Wärme und Frische zu bewahren" (379).

„Was es einem übrigens außerordentlich erschwert, sich anderen verständlich zu machen, ist, daß die Menschen auch in unserem vorgeschrittenen Zeitalter sich nicht der Ansicht entschlagen können, daß Künstler in Empfindungen und im Genuß der Anschauung schwelgende Schwärmer sein müßten. Daran denkt keiner, daß einer, der geben will und soll, sein Kapital und die Bewirtschaftung desselben kennen und beherrschen muß" (317).

Vom Verhältnis zum anderen Geschlecht ist in den Briefen nicht viel die Rede. Eine Andeutung über Verzicht findet man in dem Neujahrsglückwunsch an Fiedler, der mit dem Wunsche beginnt, daß dessen Lebensglück „nicht an den Klippen »les femmes« Anstoß leiden möge" (141). Marées fährt fort: „Nebenbei gesagt sind mir Lagen, die der vermutlichen Ihrigen gleichen, doch auch nicht unbekannt, wenn mir auch durch meine auf die Spitze geschraubten Umstände definitive Entschließungen wahrscheinlich leichter wurden. Unsereiner, d. h. einer wie ich, gelangt allerdings nach und nach zu einer vielleicht rohen Rücksichtslosigkeit gegen sich und andere, die dann wohl klaffende Wunden reißen mag, aber einen doch schneller über Übel hinwegbringt" (141). Im übrigen tut er das Thema in der ihm eigenen humoristischen Art ab: „Daß ich bei meiner fraterhaften Existenz so wenig wie möglich an Blonde und Schwarze, Große und Kleine zu denken mich bemühe, können Sie sich vorstellen; um so mehr, da hier keine mütterliche Freundin über mich wacht" (177). „Bei dieser Gelegenheit teile ich dir mit, daß ich meinen Plan, mich zu vervielfältigen, geändert habe" (274). „Was die Weiber anbelangt, bin ich wieder ganz auf meine Römerinnen zurückgekommen, die bei wenig Ansprüchen viel Vergnügen gewähren" (279).

Vom Staate erwartete er, obwohl streng aristokratisch und konservativ gesinnt, nicht eben viel: „Die Kunst ist durchaus aristokratisch. Adel der Gesinnung ist für Kunst-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Neuerwerbung der Dresdner Galerie

L. G. CARUS
AUF DER PILLNITZER ELBEINSEL

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

treibende und Kunstfördernde die conditio sine qua non. Selbst die Athener plebs hätte einen Mann wie Phidias nicht aufkommen lassen. Höheren und höchsten Orts gefällt man sich jetzt, plebejermäßig zu denken. Wenn dort ein besserer Lufthauch hindringen könnte, würde es von nicht geringer Wirkung sein" (398). „Ich bin sehr konservativer Natur und überzeugt, daß man, wenn man sein Dasein nicht verzetteln will, auf die Erhaltung bestehender Verhältnisse, ja auf deren Befestigung bedacht sein muß. Und in unserer Zeit mehr wie je, wenn man nicht in die durch die Ausbreitung der Emporkömmlinge beförderte decadenza hineingerissen werden will" (278). „Ein Staat ist überhaupt nicht capable, etwas Ersprießliches für Kunst zu tun. Das einzige, was er tun könnte, wäre 99:100 der lebenden Künstler zu pensionieren, unter der Bedingung, daß sie nichts mehr machen dürften. So wie die Sachen jetzt stehen, ziehen mit wenig Ausnahmen nur Kunst- und Künstlerpöbel Nutzen vom Staat" (310).

Ein Gesamturteil über sein künstlerisches und menschliches Sein fällt er selbst an den folgenden Stellen: „Wenn ich nun selbst etwas über meine Sachen sagen soll, so weiß ich, daß sie, infolge eines unbedingten Triebes entstanden, aus einer reinen Verehrung für die Werke der Schöpfung und der größten Liebe zu ihnen hervorgegangen sind und es der Darstellung an derber, unverdorbener Sinnlichkeit nicht fehlt" (394). „Im großen Ganzen habe ich mich vielleicht doch zu einer wirklich humoristischen Lebensanschauung durchgefressen, die einen lehrt, Ironie und Sarkasmus zu verschmähen, sich das Gemeine mit leidlicher Art vom Halse zu halten und der Dummheit gegenüber, wo man sie erkennt, in Gottes Namen das Hasenpanier zu ergreifen. In der Hauptsache kann ich mich daher nicht für einen unglücklichen Menschen halten und möchte auch nicht dafür gehalten werden" (365). Und man stimmt gern bei, wenn er schreibt: „Übrigens will es mich mitunter bedünken, daß eine Existenz wie die meinige in denen, die ihr einigermaßen nahestehen, nur Beruhigung und schließlich Freude erregen könnte" (348).

Dr. Karl Gerstberger



J. W. FEHRLE — HEILIGER FLORIAN (ZEMENT, BEMALT)



A. JAKOWLEW DAME MIT ZWEI MASKEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

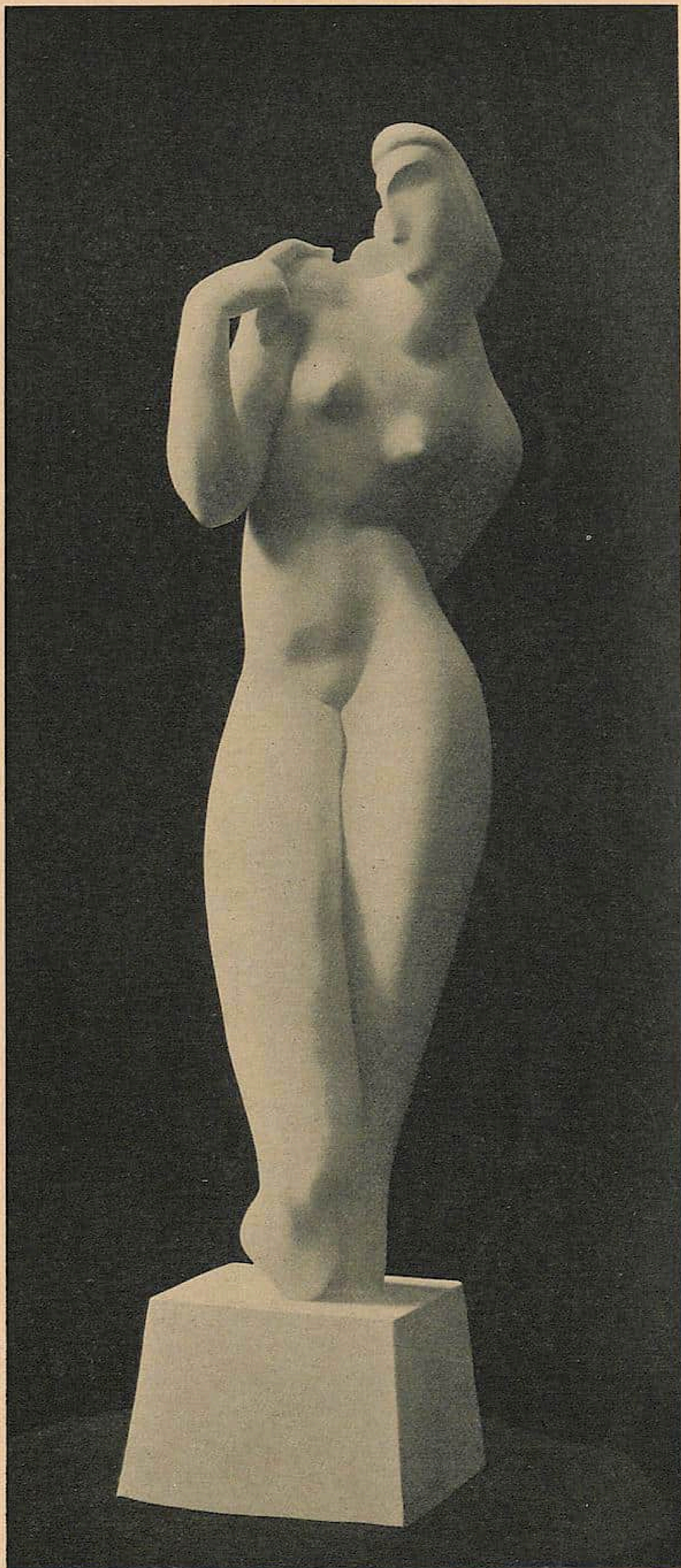


VON RUSSISCHER KUNST

Die russische Malerei schien immer etwas unselbständig und scheint es noch heute. Sie machte die Moden Europas mit, und auch heute sind alle Stile der gegenwärtigen Generation in ihr vertreten. Der russischen Dichtung wird niemand die Selbständigkeit abstreiten. In der russischen Musik, die vielfach von Schumann, Wagner und den Franzosen abhängig ist, herrschen doch Nationaltöne vor. Aber auch in der Malerei wird das scharfe Auge den nationalen Ton wohl beobachten, selbst wenn er von den Modeströmungen gedeckt erscheint. Ein gewisser Archaismus, der die Primitivitäten liebt, ein sanfter, melancholischer Klang, ein Märchenwesen von Unholden und Dämonen, bäuerischer Spott und städtische Eleganz, eine kultivierte Liebe zum Stil, und ein ausgesprochenes Organ für alles Dekorative, auch in den kühnsten Bahnen der modernen Ornamentierung, alles das gibt der russischen Malerei einen eigenen Akkord und eine charakteristische Melodie, deren Klima niemals zu verkennen ist. Und wer sich darein vertieft hat, liebt diese Malerei mit derselben herzlichen Zuneigung, wie die andere russische Kunst, und wie den unerschöpflichen russischen Menschen. Unerschöpf-

Wir verdanken die Abbildungen dieses Aufsatzes dem Verlag „Russische Kunst“, Alexander Kogan in Berlin, der außer einer Reihe vorzüglicher Werke über russische Kunst die auch im Text unseres Aufsatzes erwähnte russische Zeitschrift „Jar ptitza“ herausgibt. Auf diese Zeitschrift, die sich vorwiegend mit bildender Kunst beschäftigt, und die, was die Ausstattung betrifft, geradezu vorbildlich genannt werden darf, werden wir später noch zurückkommen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



A. ARCHIPENKO TORSO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. SCHUCHAJEW — WINTER IN FINNLAND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



K. SSOMOW — DER HARLEKIN

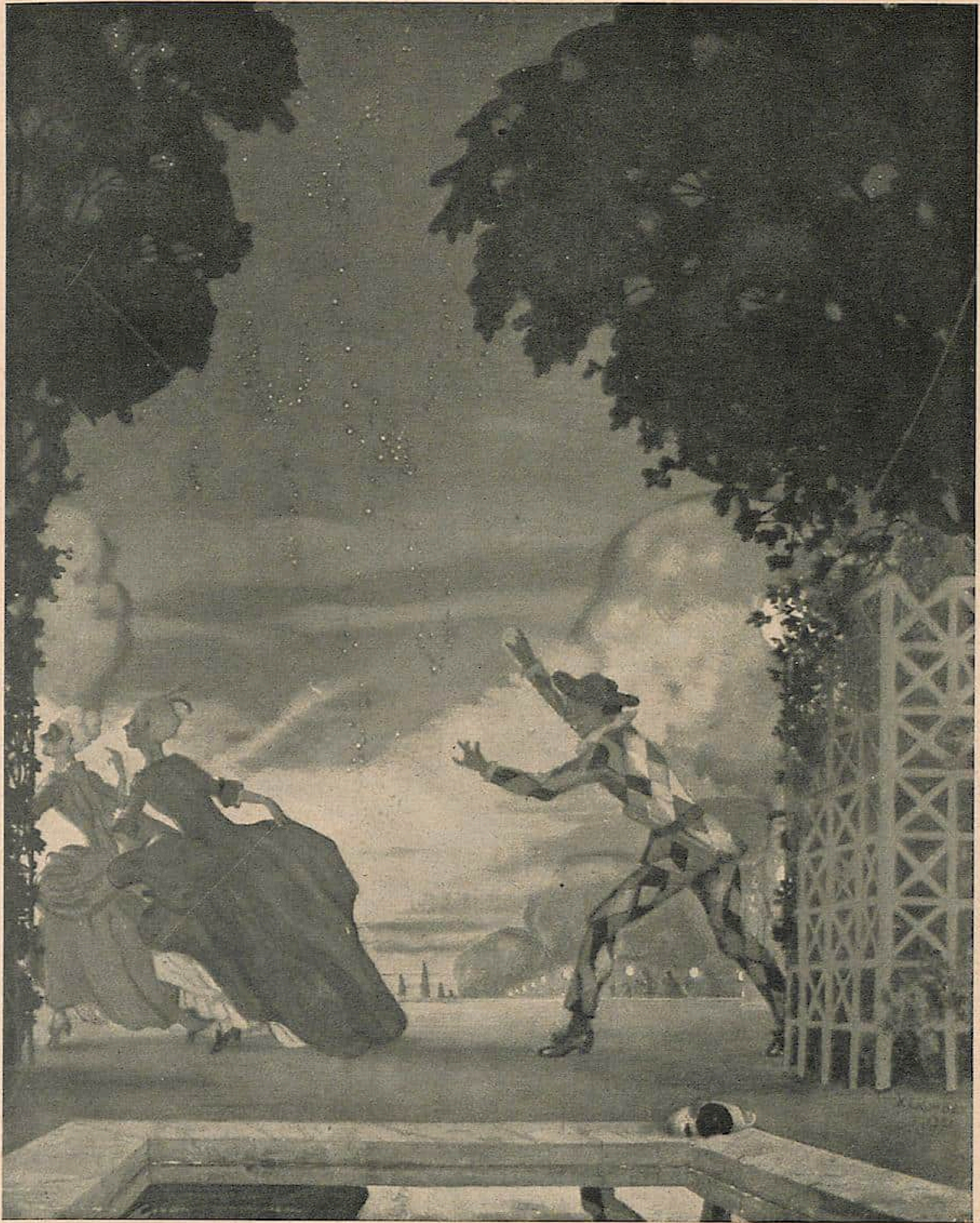
lich ist das Reservoir der russischen Malerei, heute wie je. Strömungen fließen durcheinander, und große Dinge liegen im Schoße der Schöpfung. Eine Gruppe junger russischer Künstler, hat sich unter den Namen „Mir iskusstwa" zusammengetan, die organisatorisch tätig ist, und unter den russischen Zeitschriften verdient der „Jar ptitza" ein besonderes Lob wegen seiner vorzüglichen Zusammenstellung und Wiedergabe dieser russischen Werke. Ich will hier die wichtigsten Gruppen kennzeichnen, in die sich die russische Malerei gliedert.

Der alte Repin lebt immer noch als Vertreter einer naturalistischen Technik, die einst ihre berechtigten Welterfolge hatte. Stellen wir dazu die Landschaften von Levitan, die in einer süßen wienerisch-pariserischen Stimmung gehalten sind, und die effektvollen Porträts von Ssorin, so haben wir die Proben einer russischen Kunst, die wesentlich noch mit den alten Mitteln das Publikum befriedigt.

Eine zweite Gruppe gibt die Gegenständlichkeit nicht auf, aber stilisiert sie in einer neu akademischen Manier, die in der Fertigkeit gewisser altertümlicher Vorbilder ihre Schule findet. Dahin gehört Jakowlew mit seinen Porträts und Pariser Szenen, Schuchajew, dessen Köpfe, Häuser, Badende farblich beinahe schon an Pechstein grenzen, und vor allem Grigoriew, der das ganze große Gebiet russischer Menschentypen und heimischer Natur in starker Zeichnung und unmittelbarer Farbe bewältigt.

Die nächste Gruppe greift in das Symbolische über. In den Bildern von Roerich klingt ein metaphysischer Ton kosmischer Landschaft. Und bei Wrubel vollführen Ritter und Dämo-

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



K. SSOMOW GARTENFEST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



N. REMISOW RUSSISCHE SCHENKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nen mit Hexen und Faunen russische Böcklin-Phantasien. Der Wichtigste in dieser Gruppe ist Chagall, der jetzt berühmteste russische Meister, dessen Darstellung von den Bauernstuben zu den großen Symbolismen, von Tänzerinnen und Akten zu letzten Abstraktionen, einfach oder mehrszenig sich ausbreitet, in einem seltenen, mystischen Zauber des Vortrags.

Eine vierte Gruppe hält sich mondäner, aber auch dekorativer. Sie nimmt die Überlieferungen einer galanten Zeit in ihr System auf, teils den historischen Stätten gegenüber, teils aus Laune und Spielerei, teils im Dienste der Bühne. Lukowski, Ssomow, Benois, Bakst, Ssudeikin können zu diesem Kreise zusammengeschlossen werden, jeder in seiner Art, bald realistischer, bald stilisierter, aber immer vom Geschmack beherrscht.

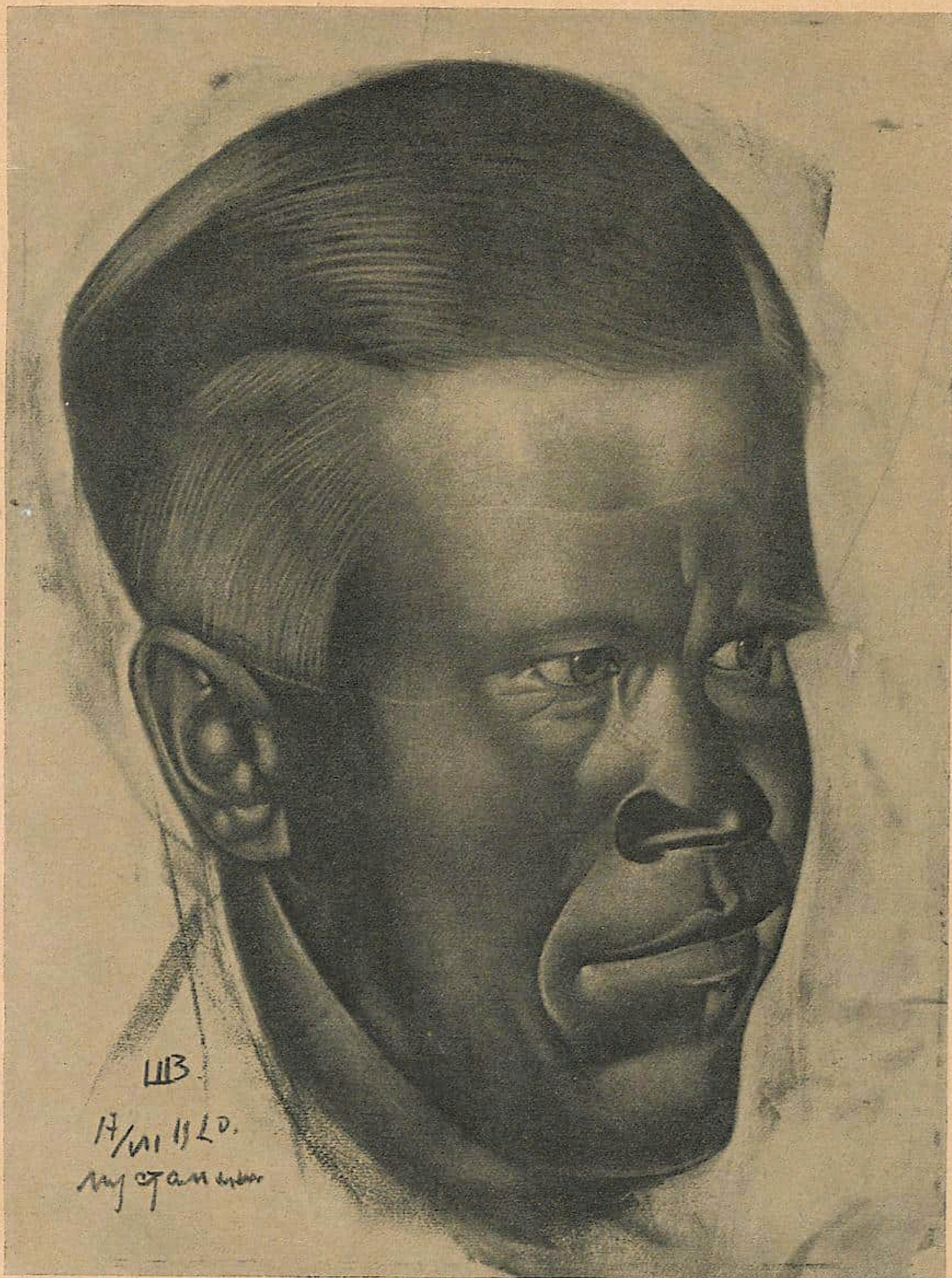
Das Dekorative wird allmählich zum Alleinherrscher in einigen sehr glücklichen Experimenten, in denen die Methode des sogenannten Expressionismus mit einer farbenfreudigen Volkstümlichkeit von der jungen, russischen Schule gemischt wird. Derselbe Ssudeikin geht mit seinen Spielzeug- und Sportbildern hier hinüber. Die Schenke von Remisow, die Märchen von Bilibin, die Dekorationen und Ornamente von Narbut und Gontscharow sind der Teil einer ungeheuren Bewegung, die das fruchtbare, moderne Ornament geschaffen hat, und die die russischen Kabaretts, in erster Linie »Der blaue Vogel« in Berlin, an dem unter anderen die Boguslavskaja mitarbeitet, in bewundernswerter Weise pflegen. Hier ist eine groteske Stilisierung des Lebens in buntesten Farben und abstraktesten Formen erreicht worden, die nur auf einem so revolutionären Boden möglich war.

Der Endpunkt ist Kandinsky. Hier ist jedes Objekt überwunden, nur von ferne klingt Natur hinein, die Welt löst sich in eine absolute Symphonie von Fachformen auf, es ist die einseitigste Lösung des Problems, das zwischen Wirklichkeit und Phantasie schwingt und die malerische Seele Rußlands nicht anders zermürbt, als die ganze heutige Welt.

Oscar Bie



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. SCHUCHAJEW — BILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

43



6*

S. SSUDEIKIN — IN ALTEN ZEITEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VOR WERKEN RUSSISCHER KUNST*)

Von Graf Alexei N. Tolstoi

Vor mir liegen Ssudeikins Bilder: in der Tat, eine Welt voll wunderbarer Poesie, voller Jubel und Heiterkeit, eine Welt der altertümlichen Landschaften und Gutshäuser, der Reigentänze im grünen Schatten der Haine und der sich zierenden jungen Leute, die in die Dorfschönen verliebt sind: eine wiedererstandene Welt sorgloser Herrlichkeit und Liebe. Kupido, der in Großmütterchens Federbetten sorgsam Gepflegte, hat sich diese Welt zur Zielscheibe für seinen Bogen erkoren. Da sind Jahrmärkte und Rummelplätze, Kasperltheater und Schlittenfahrten bei Nowinskoje, wo alle Welt betrunken ist; da sausen dicke, rotwangige Kaufmannsfrauen in Troikas vorbei und der stumpfnasige Beamte blickt ihnen nach, von wollüstiger Sehnsucht geplagt. Da sind die überheizten guten Stuben der Kleinbürger, die sogenannten Kabinette in den Gasthäusern dritten Ranges, deren Fenster auf den Hof der Kirche hinausgehen, ungeheuerliche Weiber und vor Hitze schlaff gewordene Mädel, dann die Lakaien im Gasthof mit ihren Verbrecherphysiognomien, und derselbe stumpfnasige Beamte, der zu einer halben Flasche Ebereschenschnaps seine Zuflucht genommen hat. Das ist die märchenhafte Welt der lehmgeformten Spielsachen, wie man sie in Wjatka hat. Da ist der wollustsatte und faule Orient — Georgien, Persien, Armenien. Und dann endlich — zeitgenössische Porträte mit ihrer besonderen, geheimnisvoll beängstigenden Wesenheit.

Wie verzaubert steht man vor der Welt dieses unvergleichlichen Dichters und Spötters, dieses Mystikers und gewaltigen, leidenschaftlichen Koloristen, und man fragt sich: aus welchen Tiefen mag wohl diese Kunst emporwachsen?

*

Alle Betrachtungen über Kunst scheinen mir immer auf eines hinauszulaufen: die Kunst (Malerei, Musik, Dichtung u. a.) ist wie ein Netz, in dem der Geist des Lebens gefangen wird, und hat man ihn einmal gefangen, so wird er in kristallene Töne, Worte, Farben, Formen umgeschmiedet.

Diese Kristalle werden von der Zeit zerstört, aber die Kunst wirft immer aufs neue ihr Netz aus. Am Reichtum des Fanges läßt sich der Reichtum der Epoche bemessen. Es gibt aber auch noch einen andern Unterschied in diesem Ewigkeitsfang; je nach dem Grade ihres Angefülltseins mit ewigem Gehalt, mit dem, was in der Kunst unter Schönheit verstanden wird.

Recht eigentlich wird hiervon gesprochen, wenn man über Kunst redet, oder wenn man sie nach dem Jahrhundert, in welches sie hineingehört, zu beurteilen unternimmt.

*

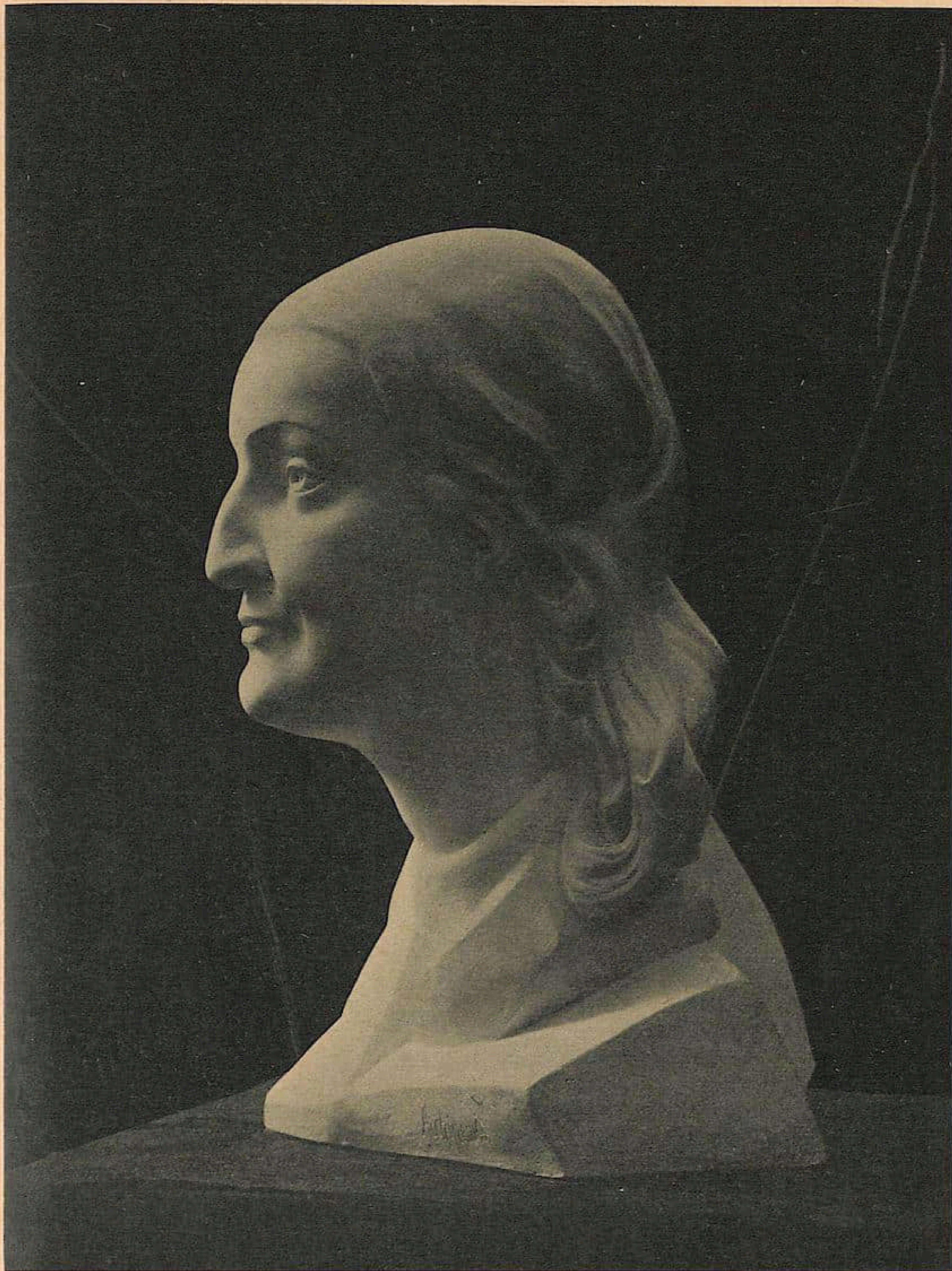
Wer die Ewigkeit einfangen will, der baut seine Formen aus dem zerbrechlichen und vergänglichen Material des Lebens. Durch die Form ist der Gehalt bedingt: das Leben überbietet die Schöpferkraft an Fülle. Es ist unmöglich, in der Tat, einen blutroten Sonnenuntergang in die Freude der Morgenklarheit zu tauchen. Das ist die Tragödie der Kunst und ihr unermüdliches Kämpfen mit der Form — mit dem Leben des heutigen, des gegenwärtigen Tages.

Nur in seltenen Epochen eines glücklichen und reichen Aufblühens des Lebens ist die

---

*) Wir entnehmen diese Ausführungen einem längeren Aufsatz der russischen Zeitschrift „Jar ptitza“, auf welche wir bereits oben (S. 33 u. 36) hingewiesen haben.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



A. ARCHIPENKO BÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARC CHAGALL DER BETENDE JUDE

Kunst diesem gemäß, — das Leben wird alsdann vergottet, dann ist der Fang reich und die Schönheit vollendet.

Aber solche Epochen sind selten. Gewöhnlich wendet die Kunst ihren Blick beim Suchen nach Formen in vergangene Zeiten zurück, und je düsterer die Gegenwart, desto durchdringender wird das Spähen in die Tiefen der Vergangenheit.

Und hier wieder eine Tragödie: längst verklungene Formen sind wohl wunderbar schön, aber sie leben nicht; man kann sie nicht mit dem jungen Wein der Gegenwart anfüllen, wie man auch einen alten Schlauch nicht mehr brauchen kann. Das aber, was der heutige Tag bringt — ist düster und hoffnungslos.

Ähnliches hat unsere Kunst eben erst durchlebt: das Jahrzehnt vor dem Weltkriege.

*

Kunst und Leben gehören zusammen — eine Verbindung, die sich gleichzeitig auf Liebe und auf Haß gründet. Das flammende Schwert des Erzengels, der dem ersten Menschen den Zugang zum Paradiese wehrte, deutet auf jene Verbindung. Die ewige Sehnsucht der Kunst ist der Traum von der Pforte des Paradieses. Immer ist die Kunst ans Leben geschmiedet, aber von dieser Sehnsucht beflügelt, scheint sie ihm voraufzueilen. Daher ist die Kunst immer seherisch, prophetisch.

Seherisch und prophetisch ist nicht der Inhalt der Kunst, sondern ihre Qualität, ihre Wesensfarbe. Wie wir je nach dem Gefieder der Vögel, je nach ihrem Fluge vom Frühling oder vom Herbst sprechen, so suchen wir das Zukünftige zu enträtseln an den Fittichen und am Aufstieg der Kunst.

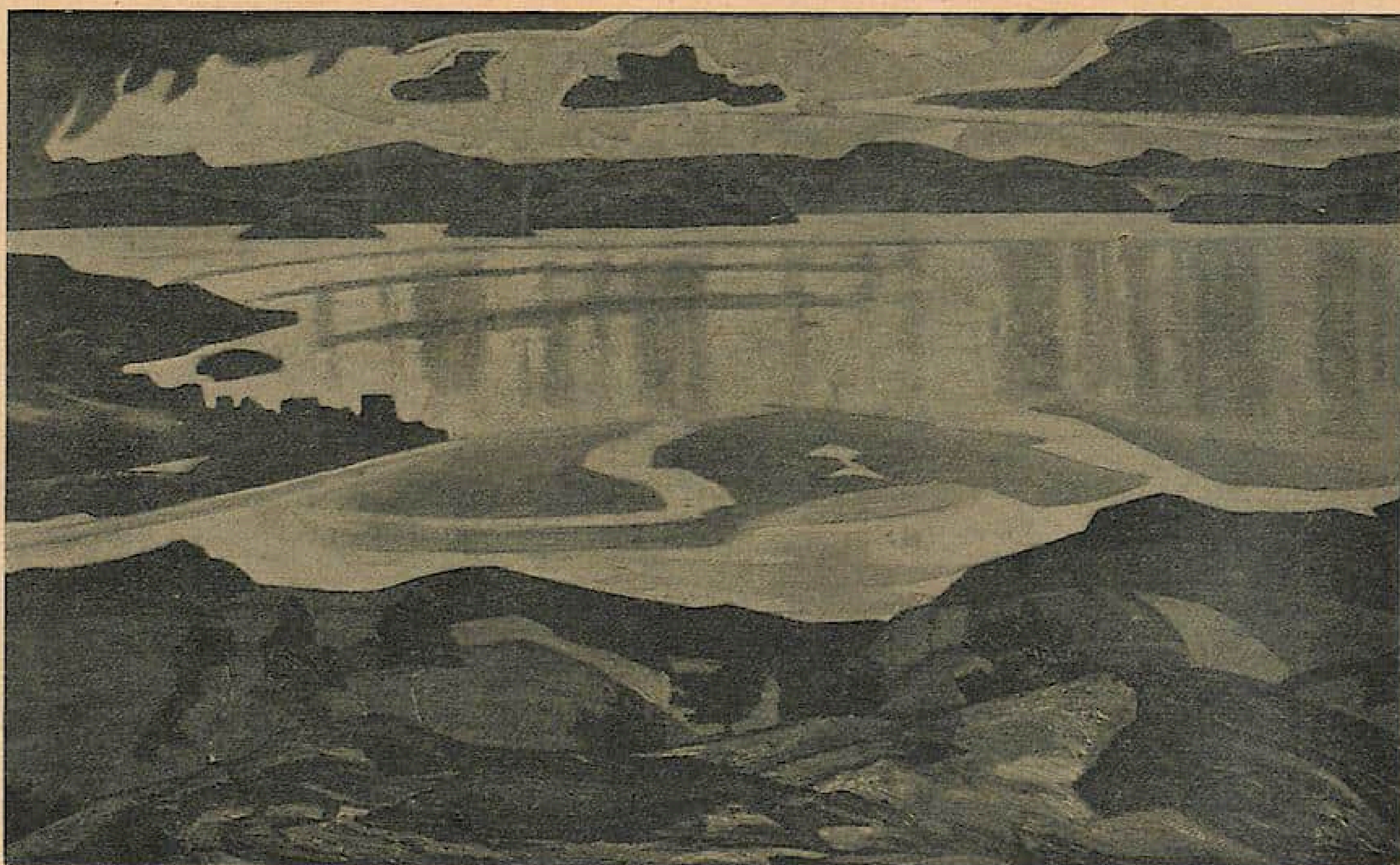
*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



M. A. WRUBEL MAJOLIKA-SKULPTUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



N. ROERICH VOR DEM REGEN

Ich erinnere mich noch gut, wie wir im Jahre 1910 das Ende der Welt erwarteten: der Schweif des Halleyschen Kometen sollte an die Erde rühren und im Augenblick die ganze Atmosphäre mit tödlichen Giftgasen erfüllen.

Etwa ein Jahrzehnt vor dem Weltkriege, vor dem Zusammenbruch des russischen Kaiserreichs, lebte die gesamte russische Kunst in ihren Höhen und Tiefen in der dumpfen Vorahnung des Untergangs und war ein einziger Aufschrei tödlicher Langeweile.

Die Malerei war äußerst gepflegt, und üppigwollüstige Formen herrschten vor; in der Dichtung spukte die weiße Dame; in den Romanen wurde der Selbstmord gepredigt; die Musik, vielleicht die prophetischeste aller Künste, war ein flammendes Chaos; das Feuerpoem ist ein unmittelbarer Hinweis auf die kommende Erschütterung der Welt.

Und nicht genug: die letzte Generation der „Ewigkeitsfischer" geriet in Raserei und tödliches Entsetzen, — man besudelte sich das Antlitz mit schweinischen Kritzeleien, man stand Kopf und brüllte, die ganze Welt stünde Kopf.

Die bleischwere Wolke rückte näher; sie bedeckte Rußland, und das Imperium samt seiner dreihundertjährigen Kultur brach zusammen und stürzte in den Abgrund. Die Epoche hatte ausgelebt.

*

Wir aber, wir stehen diesseits des Abgrundes. Die Vergangenheit ist ein rauchender Trümmerhaufen. Was wurde aus der Kunst? Ist sie untergegangen? Oder leben die noch geretteten Überreste ihre Epoche zu Ende?

Über die russische Kunst der Gegenwart in ihrem ganzen Umfange etwas zu sagen, hält heute noch schwer: sie ist über die Welt verstreut, und jetzt erst scheinen sich die ersten Keimzellen neuen Lebens zu bilden. Doch läßt sich vielleicht, vornehmlich an der Malerei und Musik, bereits ein erneuter Kreislauf des Blutes und erwachende Kraft beobachten: eine Wandlung. Da ist keine Spur mehr von Verzweiflung und Verfall. Schon sind deutlich gezogene Grenzlinien wahrnehmbar: Strenge, Kraft, Schlichtheit, Lebensbejahung, größte Sehnsucht, das Chaotische zu bezwingen. Ich wiederhole, — es ist noch verfrüht, die Wesenheit der russischen Kunst bestimmen zu wollen. Niemand weiß es, welche Wege Rußland beschreiten und was der Weg seiner Kunst sein wird, — aber an der gesamten Färbung, an der Art des Aufstiegs spürt man durch alle Nebel hindurch eine neue Frühlingsblüte und nicht das hoffnungslose, herbstliche Verwelken.

So mögen denn die ersten Vögel, die sich aus dem Grauen des kolossalen Brandes ans jenseitige Ufer hinübergerettet haben, wohl noch blutig gefärbt erscheinen, aber ihr Flügelschlag ist stark, das Blut ist heiß und ihre Stimme tönt laut.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



N. ROERICH EINE BOTSCHAFT AN DEN HEILIGEN TYCHO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



N. ROERICH DAS EWIGE ERWARTEN

EINE GESCHICHTE DER MÜNCHNER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Seit man vor einigen Jahren von dem Plane dieses Werkes und davon, daß die verantwortungsvolle Aufgabe Rudolf Oldenbourg übergeben, gehört hatte, wartete man mit einiger Spannung auf seine Arbeit, denn man wußte, daß Oldenbourg der Mann war, ein solches Buch „interessant" zu machen, daß er nicht nur das reiche Material zu einem praktischen Nachschlagewerk zusammenstellen würde, sondern den Stoff von vornherein als eine geschichtliche Einheit sehen, seine Struktur durchleuchten und mit ganz persönlichem Griff formen würde. Oldenbourg hatte sich schon als Museumsbeamter mit der Geschichte der Münchner Malerei beschäftigen können. Aus dem Bedürfnis, sich geistig an den Dingen zu reiben, bis die Funken blitzten, setzte er sich stets gern mit der neuen und neuesten Kunst kritisch auseinander und lebte in engem Kontakt mit der künstlerischen Geschichte seiner Vaterstadt. Seine Liebe zur Münchner Malerei war freilich keine urteilslose Zuneigung oder schonende Schamhaftigkeit, die die Schwächen verhüllte, sondern sie war jene intellektuelle Leidenschaft, die mit den Ereignissen der Vergangenheit wie mit gegenwärtigen Mächten kämpft und oft aus der Verneinung die fruchtbarsten Resultate schöpft. Es beschließt die Tragik, die über dem kurzen Leben Oldenbourgs liegt, daß er die Veröffentlichung seiner Arbeit nicht mehr erleben und den starken Widerhall, den sie erwecken muß, nicht mehr vernehmen konnte. Waldemar Lessing leitete in Treue die Herausgabe des hinterlassenen Manuskripts*).

Die Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts wurde durch den Willen des Dynasten Ludwig I. wie aus dem Nichts geschaffen, denn was im 18. Jahrhundert in München gemalt wurde, war kaum mehr als provinzielle Hofmalerei, und auch die Übersiedlung der pfälzischen Künstler beim Regierungsantritt der Zweibrückener Linie oder die Gründung der Akademie im Jahre 1808 unter Berufung von Düsseldorfer Kräften wären kaum imstande gewesen, München zu einer europäischen Kunststätte zu machen. Lehrreich ist es aber zu beobachten, wie von diesen An-

*) Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I. 312 Seiten mit 250 Abbildungen. Gebunden in Halbleinen Preis z. Z. M. 4200.–. Verlag F. Bruckmann A.-G., München 1922.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. SSUDEIKIN — RUSSISCHER HERRENSITZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



B. GRIGORIEW

AUS DEM ZYKLUS „RUSSISCHE GESICHTE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

regungen der pfälzisch-landschaftlich-naturalistischen Schule und der düsseldorfisch-akademisch-historischen zwei Linien sich durch das ganze 19. Jahrhundert entwickeln, die das doppelte Gesicht der Münchner Kunst bestimmen. Dem bodenständigen Volkscharakter entsprach die bürgerliche Landschafts- und Genremalerei der Quaglio, Kobell, Dillis, Dorner, Wagenbauer zunächst am meisten. Aber erst das Eintreten des Peter Cornelius in die Münchner Kunstgeschichte bringt Spannung und Bewegung in die lokale Tradition. Cornelius, von dem Delacroix sagte, daß er den Mut habe, große Fehler zu begehen, wenn die Energie des Ausdrucks sie erfordere, bestimmte durch die „Gewalt seines Willens" für ein halbes Jahrhundert das Schicksal der Münchner Schule im guten und schlimmen Sinn. Heute mag man Cornelius und seinen das Künstlerische durch die Idee der Kunst überwindenden Geist als feindlich und fremd empfinden, immer wird man vor seiner Größe „erschauern". Bei Behandlung seiner Persönlichkeit formt sich die Diktion des Geschichtsschreibers Oldenbourg zur letzten Klarheit, und man darf wohl sagen, daß das sorgsam wägende Urteil Oldenbourgs wert wäre, das der Geschichte zu werden. Gleichsam um den Leser körperlich den Abstand und die kaum denkbare Gleichzeitigkeit der Kunst des Königs und des Kunstvereins fühlen zu lassen, unterbricht Oldenbourg seine Darstellung durch ein Zwischenkapitel über die Genre- und Fachmaler Adam, Heß, Bürkel, Enhuber, deren Erwähnung und treffende Charakteristik freilich den erhobenen Sinn ernüchternd trifft. Und doch bleibt es bis auf den heutigen Tag eine ungelöste Frage, ob das Vorhandensein und gesunde Weiterwachsen einer bescheidenen, aber technisch und malerisch gründlich arbeitenden Kleinmalerei oder das gewaltige Flügelschlagen einer über alle Technik erhabenen, idealen Kunst der Münchner Malerei zum wahren Segen gedient hat. Cornelius war groß und vielleicht zu groß, als daß selbst seine begabtesten und gelehrigsten Schüler ihm folgen konnten. Von Schnorr von Carolsfeld sagte Cornelius mit der ihm eigenen Schärfe des Urteils, „er sei doch nur ein Genremaler im Großen" geblieben, von Kaulbach, daß er ihn (Cornelius) am besten, aber mißverstanden habe. Der Fall Kaulbach wird von Oldenbourg mit aller gedanklichen Gründlichkeit und unter starker persönlicher Stellungnahme als eines der wichtigsten, wenn auch unheilvollsten Ereignisse der Münchner Kunstgeschichte geschildert.

Unabhängig von Cornelius und doch auf Bahnen, die Cornelius ihr geebnet hatte, entwickelte sich die Ideale Landschaft in München durch Rottmann zu einem der bedeutendsten Zweige der Schule und erhielt sich auch über die klassische Zeit hinaus bei der Darstellung der nordischen Gebirgswelt durch Zimmermann und Zwengauer auf einer würdigen Höhe der Form und des beherrschten Pathos. Den schönen Ausklang aber findet die Münchner Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in jener Gruppe romantischer Maler, die noch heute in der Schackgalerie zu einem harmonischen Akkord vereinigt sind. Besonders dem musikalischen Schwind widmet Oldenbourg ein in der feinsinnigen Abtönung der Charakterzeichnung meisterhaftes Kapitel.

Über aller Kunst des verflossenen Jahrhunderts stand aber die Person des Königs Ludwig I., und es ist nur berechtigt, eine Geschichte der Münchner Malerei mit einem literarischen Porträt des fürstlichen Mäzens zu beschließen. Ludwig I. war im Gegensatz zu der ostensiblen Diplomatie der damaligen deutschen Regierungen ein Patriot, und er wollte durch die Kunst das Nationalbewußtsein der Deutschen stärken. Der König war „kein Kunstkenner", aber er besaß einen untrüglichen Sinn für das Bedeutende. Durch das Große und Schöne wollte er das Volk bilden und erziehen. Vielleicht aber trieb ihn auch die ungeheure Aktivität des Temperaments, da die politischen Aufgaben fehlten, zu jener selbstherrischen Organisation der Künste, die oft ohne Rücksicht auf den Wert des Geleisteten produzieren mußten. Eins bleibt bestehen: der König setzte sich, darin so groß wie sein Meister Cornelius, gegen eine Welt von Dumpfheit, Mittelmäßigkeit und Gleichgültigkeit erfolgreich durch.

Ulrich Christoffel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. SSORIN BILDNIS VON FRÄULEIN TISCHTSCHENKO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO QUANTE PARKTOR

Verlag von Franz Hanfstaengl, München

OTTO QUANTE

Ein sicheres Gefühl für das Charakteristische, aber auch für die geheime Tragik aller sinnlichen Erscheinungen dieser Erde, ein ausgesprochener Sinn für den gesteigerten Zauber der gepflegten Natur, aber auch für die, die im ewigen Kampfe liegt mit feindlichen Elementen, zeichnen den jungen Künstler aus, von dem hier die Rede ist. Otto Quante, als geborener Westfale seit 1906 in München, der nach kurzer Ausbildung bei Mackensen in Worpswede, bei Conz, bei Schmid-Reutte und Knirr nach Aufgabe seines ärztlichen Berufs zu malen begann, ist als Radierer seit etwa 1913 Autodidakt und zwar ein Autodidakt von ganz besonderen Grundsätzen. Diese bestehen in der ganz ausschließlichen Anwendung der kalten Nadel und in der kategorischen Forderung, daß der Künstler unter allen Umständen auch selbst drucke, daß der Künstler es nicht scheuen dürfe, als Selbstdrucker, was den wesentlichen Teil der Arbeit sogar ausmache, mit zu den Handwerkern zu zählen. Denn nur der schaffende Künstler selbst besitze während der Arbeit das richtige Gefühl für die spätere Druckwirkung, für die richtige Abstufung vom tiefsten Samtschwarz zum zarten Grau und reinen Weiß. Wenn Quante es bezweifelt, daß die Ätztechnik die Reize der kalten Nadel jemals erreichen kann, so ist sicherlich zuzugeben, daß die Kaltnadelarbeit wie keine andere Technik das darstellt, was man als „Maler-Radierung" im besonderen Sinn bezeichnen kann, daß die Nadel als feinfühligstes Instrument dem Duktus der Hand wie kein anderes Gehorsam leistet. Blitzschnell kann allen Erscheinungen, allen Stimmungen und Tönen der Atmosphäre und des Lichtes nachgegangen werden, wie der Zeichner vermag der Radierer die Welt der Wirklichkeit und der Phantasie auf kleinste Flächen zu bannen, wie es bedeutende Künstler der Gegenwart und Vergangenheit (Callot!) auch in Anwendung einer Mischtechnik zuwege bringen und brachten. Wenn übrigens hier, entgegen den Normen der strengen Ästhetik, so viel von Technik gesprochen wird, so rechtfertigt es der ganz besondere Fall. Bemerkt sei noch, daß in den Originalradierungen, die kein noch so vorzügliches Klischee ersetzen kann, alle Schatten, alle tiefsten Stellen nur mit feinsten Strichlagen angegeben sind und daß die Mitwirkung des Grates den Blättern jene schimmernde Tonigkeit verleiht, die so wichtig ist für wirksame Wiedergabe alles Atmosphärischen. In den frühesten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO QUANTE AM MOORDEICH

Aus der Mappe „Nordfriesische Landschaften". Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO QUANTE

LANDSTRASSE BEI NIEBÜLL

Aus der Mappe „Nordfriesische Landschaften". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



*Verlag von Franz Hanfstaengl,
München*

OTTO QUANTE
PARKBRÜCKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Verlag von Franz Hanfstaengl,
München

▫ OTTO QUANTE ▫
PARKWEG MIT REITER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Verlag von Franz Hanfstaengl, München

OTTO QUANTE
BRÜCKE VON CHIOGGIA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Blättern, die zum Teil während des Krieges im Lazarettzug entstanden, wird mit langen formgebenden, in den späteren mit kurzen Strichen modelliert. Immer richtet sich das Bemühen um genaue Angabe des Stofflichen. Daß man übrigens bei Anwendung der reinen Kaltnadeltechnik eine recht gefährliche Klippe, nämlich zu lax in Form und Komposition zu werden, sich nicht zum Verderben werden lassen darf, liegt auf der Hand. Nur ein sicherer Zeichner wie Quante entgeht ihr. Eine nicht zu unterschätzende Erschwerung bedeutet die Kargheit des notwendigen Materials. Der Lazarettzug verbot Umfangreicheres, auch die Benutzung von Säuren, eigentlich von selbst. Dann aber hieß es um so ernster: Hic Rhodus, hic salta.

In allen Blättern Quantes besticht ein hoher Gehalt an Stimmung. Wir fühlen uns ein in die endlose, weit verschneite, russische Steppe, und wir erleben die niederdrückende trostlose Einförmigkeit und das ermüdende Nieendenwollen einer „Landstraße", deren klappernden Rhythmus wacklige surrende Telegraphenstangen noch unterstreichen, deren feindliche Öde einen vergessenen Pflug zum Heulen bringen könnte. Wir erschrecken vor der fanatischen orthodoxen Gläubigkeit des „Betenden russischen Bettlers" und wir lassen uns auch gern anlächeln von der traumhaften Rokokoromantik des „Parktors", einer Erinnerung an die Villa Falconieri. In der „Brücke von Chioggia" und in „Teneriffa" erleben wir Sonne des Südens. Die Brücke selbst ist für die ganze Komposition der formale Halt, ist aber auch in ihrer hellen flimmernden Lichtquelle im Gegensatz zu den tonigen Dunkelheiten des Vordergrundes des raumschaffender Faktor. Sonorere Klänge rauschen im „Parkweg" und im „Parkweg mit Reiter" auf, die Gegensätze vom hellsten Sonnenlicht zu den dunkel schattenden Baumgruppen gewinnen an Bedeutung. Dem Spiel der Sonnenstrahlen, der feinsten Sonnenstäubchen und aller malerischen Reflexe wird nachgegangen. Es liegt ein guter Rhythmus in dem Blatt mit dem Paar auf der „Brücke im Park" und ein beglückender Zauber in dieser stillen Stunde, wo die Sonne in Fluten auf die vorderen Zweige, Weg, Grasnarbe und Wasser sich ergießt und auch dunkle Schatten malt. Als Krönung des bisherigen Schaffens dürfte die „Nordfriesische Mappe" anzusehen sein, die mit sechs Blättern im Verlag F. Bruckmann erscheint.

In diesen Bildern: „Am Moordeich I", „Landstraße bei Niebüll", „Am Moordeich II" „Straße in Deezbüll", „Windiger Tag auf Föhr" und „Kirche in Boldixum", von denen die „Landstraße bei Niebüll" und „Am Moordeich II" hier abgebildet werden, erleben wir den Charakter unserer nordischen, viel zu wenig bekannten Heimat in ihrem wetterharten Ernst und in ihrer traulichen Einfachheit, in ihrer fetten Fruchtbarkeit und ihrem Sang des Meereswindes. Überall schlägt die große Liebe des Künstlers zur Natur durch, nicht nur zu der geordneten Parklandschaft, sondern auch der dem Zeichenstift sich bietenden „ungeordneten", in die der künstlerische Wille erst Ordnung bringt. Überall bemüht sich der Künstler um die Darstellung des richtigen Verhältnisses von Figur zur Landschaft und um die Plastik der Form. Er versucht mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln alles Wesentliche über die ganz besondere Eigenart gerade der friesischen Landstriche auszusagen. Das weidende Vieh geht in den Blättern „Am Moordeich" völlig auf in der Unendlichkeit der Ebene, verschmilzt mit ihr, erscheint als ihr für immer verwachsen. Ins Riesenhafte wachsen die Abendschatten der Häuser und Bäume auf der „Landstraße bei Niebüll", verstärken kontrastierend die wohlige Stimmung der letzten Helligkeiten des schon sinkenden müden Tages und umschmeicheln schützend die schlichten Heimstätten der Menschen, die hier aus Furcht vor der Gewalt der Orkane nur geduckt sich wenig über das Niveau der Straße erheben, eingebettet und hingeschmiegt an Mutter Erde, während zerzauste und zerfranste Baumwipfel, nie gerade gebogen, nie stolz zum Himmel sich reckende Stämme beredtes Zeugnis ablegen von der deutlichen Sprache der Stürme, selbst wenn diese zur Zeit schweigen. Ihre Gewalt aber sollen wir im „Windigen Tag auf Föhr" zu spüren glauben. Eines der schönsten Blätter ist die „Kirche auf Boldixum". Es liegt eine beinahe grandiose, feierlich-düstere, trotzig-andächtige Stimmung über diesem Blatt. Die langgestreckte, in allen Mauerflächen durch eiserne Klammern gegen die Gewalt des Windes gesicherte Kirche wuchtet zwar, in ihrer kubischen Masse sich energisch behauptend, als sicheres Asyl in Seelennöten gegen den Moorboden, ist aber, genau wie jene bescheidenen Hütten, zur Betonung der Längsrichtung und nicht der Höhenrichtung, wie so viele glücklichere Schwestern ferner ab von der Küste, wohlweislich angehalten. Dies Blatt stellt wohl die Quintessenz des ganz besonderen friesischen Charakters dar. Es klingt wie ein Lied.

H. Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Verlag von Franz Hanfstaengl,
München

OTTO QUANTE
PARKWEG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO QUANTE — AUF TENERIFFA

Verlag von Franz Hanfstaengl, München

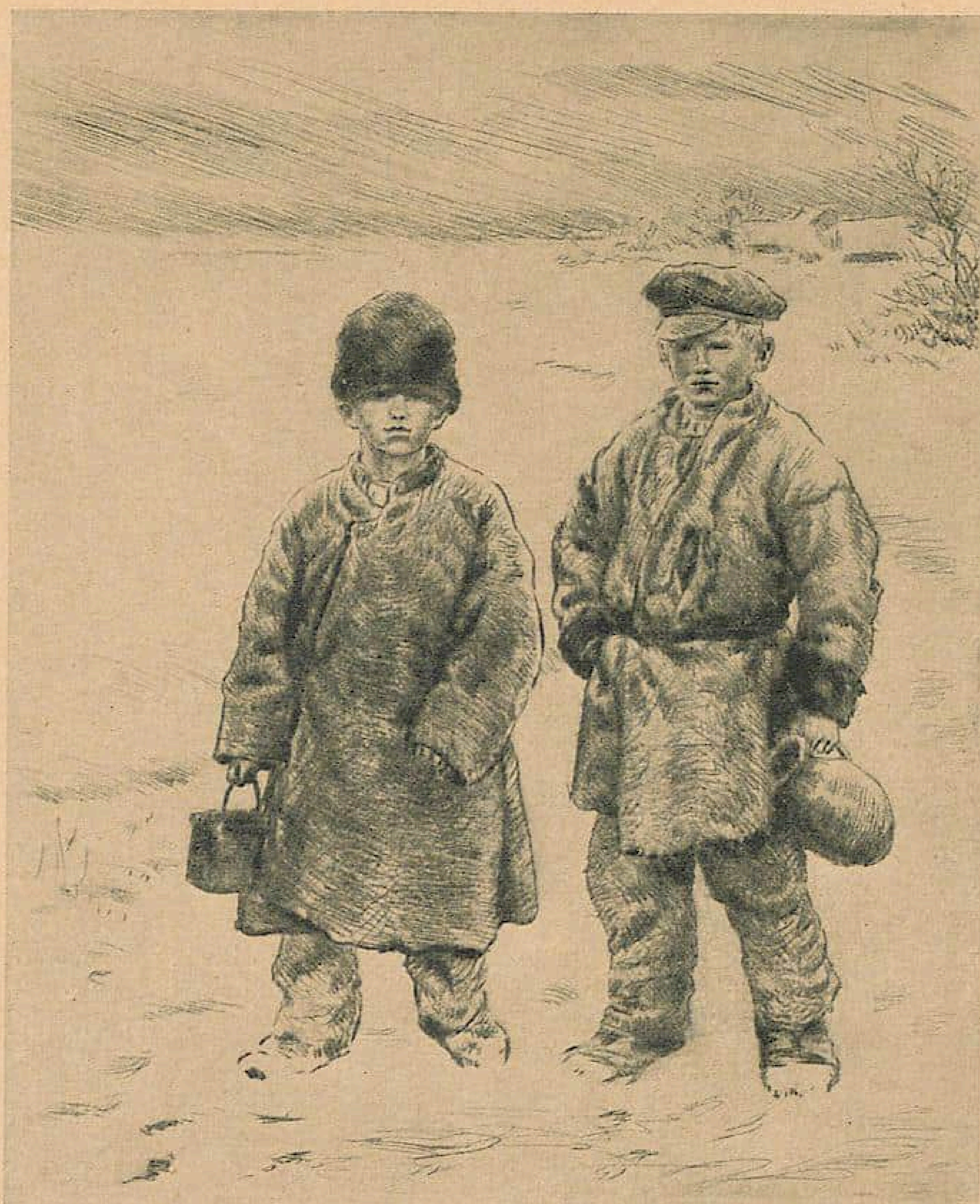
EIN HANS THOMA-WERK*)

Endlich besitzen wir über diesen Klassiker deutscher Kunst das Buchwerk, das seiner würdig ist und nach Umfang und Ausstattung, nach Tendenz und Darstellung des Textteiles berufen ist, eine Auswirkung des künstlerischen Werkes dieses Künders und Gestalters deutscher Kunst in die weitesten Kreise hinaus herbeizuführen. Dieses vom Münchener Verlag Bruckmann herausgebrachte, wundervoll ausgestattete Werk ist zugleich ein Denkmal, das Liebe und eindringendstes Verständnis in seine künstlerische und menschliche Wesensart dem großen Meister deutscher Art errichtet haben. Lassen wir zuerst den Bilderteil auf uns wirken; es ist das Vortrefflichste an Reproduktionskunst, was hier geboten wird; gleich den ebenfalls bei Bruckmann erschienenen Werken über Böcklin, das eben in neuer Auflage erschienen ist, und über Segantini, mit welchen es auch die äußere Ausstattung gemein hat, gibt der Abbildungsteil, geordnet erst nach den Schaffensgebieten Malerei und Graphik, dann chronologisch, in unübertrefflichen großen Wiedergaben ein vollendetes Bild dieses überreichen künstlerischen Werkes in seinem Werdegang. Keines der Schaffensgebiete, das nicht entsprechend seiner Bedeutung vertreten wäre; am umfänglichsten natürlich die Malerei und hier wieder die Landschaftskunst; in köstlichen Proben das Radierwerk, die Arbeiten in Lithographie, dann Handzeichnungen und schließlich das Kunstgewerbliche.

In langen Jahren mit dem Künstler vertraut und befreundet, war J. A. Beringer der Berufenste, das Lebensbild des Meisters aufzubauen. Es ist vieles schon über die einzelnen Seiten des Schaffens Thomas geschrieben worden; hier aber ist zum ersten Male ein Überblick gegeben, wie er einzig und allein

*) Hans Thoma. Ein Band in Quartformat. Mit 87 Tafeln in Farbendruck. Mattautotypie und Kupferdruck und 21 Textabbildungen Text von Dr. J. A. Beringer. München, F. Bruckmann. Preis z. Z. in Halbleinen gebunden 6300 M., in Halbleder 8400 M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO QUANTE RUSSENKINDER IM SCHNEE

den Künstler und Menschen in seiner Ganzheit und Wesenheit und Einzigartigkeit erkennen läßt. Das aber ist bei einer Persönlichkeit wie Thoma, die gerade durch das innerlich Ausgeglichene, durch die Harmonie der künstlerischen, geistigen und menschlichen Größe so einzigartig ist, von höchster Bedeutung. Beringer gibt seinem Texte folgende Einteilung: erst eine einleitende allgemeine Würdigung der Stellung Thomas in der Kunst des 19. Jahrhunderts, dann die Schilderung des Werdegangs, dann die Einstufung der Thomaschen Kunst in die Kunst seiner Zeit, schließlich das Stoffgebiet und Technisches. Mit einer sehr schönen Schilderung der Heimat und des Bodens, dem Thoma entstammt und der ihm seine Eigenart gegeben, beginnt es; das Herauswachsen aus einfachsten Verhältnissen, den langen, langen Kampf gegen Mißachtung und Verkennung, das Erreichen vollendeter Meisterschaft und unvergänglichen Ruhmes, das Werden höchster Vergeistigung; wie sich das alles zum vollen Kreise rundet, läßt uns Beringer mit erleben. Über manche Seite Thomascher Kunst, die wohl vielen im Gesamtbild des Meisters weniger bedeutsam erschien, verbreitet Beringer helles Licht und bringt sie zu vollem Verständnis. Tief im Erfassen und gründlich in der Erforschung dieses einzigartigen künstlerischen Werkes, ist das Beringersche Buch zugleich von so ausgezeichneter Darstellungsform, getragen von so großer Liebe und Verehrung, daß der Genuß seiner Lektüre dem des Beschauens des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO QUANTE LANDSTRASSE

Verlag von Franz Hanfstaengl, München

prächtigen Bilderteiles nicht nachsteht. So ist ein Buch entstanden, das in seiner Summe von Text und Bild zu den vollendetsten Monographien über einen Künstler gehört, bestimmt, den unerhörten Reichtum an Sinnen- und Seelenschönheit, der Thomas Werk innewohnt, tief in die Herzen, die für Kunst offen stehen, zu versenken.



OTTO QUANTE ▫ BETENDER BETTLER

Verlag der Neuen Kunsthandlung, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya“ von August L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
SELBSTBILDNIS IN TOREROTRACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GOYA DER WINTER

GOYA

Der Aragonese Goya, der die größte Zeit seines Lebens in der Hauptstadt Spaniens verbrachte, ist auf französischem Boden gestorben. Darin liegt mehr als äußeres Schicksal. Die spanische Hofluft vertauschte Goya mit der bürgerlichen Atmosphäre einer ausländischen Provinzmetropole. Vom Süden war er nach dem Norden gewandert, nach dem Land, das ihm geistig von jeher viel Anregung gegeben hatte, und dessen Künstler später gerade auf dem Werk des Spaniers weiterbauen sollten. Man könnte darin aber auch noch mehr erblicken: Ein Symbol für die Verbindung nicht etwa französischen und spanischen Geistes, sondern für die Vereinigung von Nordischem und Südlichem in Goyas Kunst. Wenn der alte Goya noch weiter nordwärts gezogen wäre, so hätte er in dem Lande Rembrandts sicherlich eine ihm wenigstens als Künstler ebenso zusagende, neue Heimat gefunden.

Goya ist nicht nur der erste moderne Künstler, der mit internationalen Interessen, mit Verständnis für das alle Völker Verbindende, für das Neue und Gute aus irgendeinem Land Kommende, einen nationalen Sinn, eine Rassigkeit vereint, wie kein zweiter Spanier nach ihm und wenig andere großen Meister anderer Länder neben ihm — er ist bei all seinem ausgeprägten Spaniertum der nordischste in seiner künstlerischen Gesinnung unter allen südlichen romanischen Meistern der letzten Jahrhunderte.

In der Kunst Spaniens haben sich seit den Tagen des frühen Mittelalters viele nördliche und südliche Elemente zu einem Ganzen von

---

Wir entnehmen diesen Aufsatz dem eben erschienenen prächtigen Bande: Goya von Aug. L. Mayer, Verlag F. Bruckmann, München, auf welches Werk wir noch eingehend zurückkommen werden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
MAJAS AUF DEM SPAZIERGANG (JUGEND)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DER SONNENSCHIRM

67

6

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

▫ GOYA ▫
KARNEVAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eigentümlichem Reiz vereint. Nie aber ist die unbewußte innerliche Einstellung eines spanischen Künstlers nach Norden so stark, der Prozentsatz des Nordischen in formaler wie geistiger Hinsicht so groß gewesen wie bei Goya.

Zwei große Perioden in Goyas Schaffen scheiden sich deutlich voneinander. In der ersten arbeitet er mit überkommenem Kunstsprachschatz. Er spricht diese Sprache mit größter Geläufigkeit. Für manchen damaligen international beliebten Begriff fand er die beste spanische Formulierung. Mit höchster Meisterschaft wandte er all die Wendungen und Abkürzungen an, die ein jeder verstand. Dann aber erfolgt der Umschwung, setzt die zweite, weit wichtigere, entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvollere wie für den Meister selbst wesentlichere Periode ein. Es ist eine Wandlung, die man in mancher Hinsicht mit der im Schaffen Rembrandts vergleichen kann: ein entschlossenes Sichabwenden von einer überreifen, an der Grenze des Virtuosentums angelangten Kunst, das neue mutige Beginnen eines Mannes, der die Vierzig längst überschritten hat (ähnlich wie Marées in neuerer Zeit, in jüngeren Jahren die Kraft zur Abkehr von einer an und für sich hochentwickelten Malerei gefunden hat). Langsam baut sich der Künstler eine neue, völlig eigene Welt auf. Und ganz in seine Schöpfung versenkt, mehr und mehr nur in dieser neuen Sprache redend, kümmert es ihn von Jahr zu Jahr weniger, ob man ihn besser versteht oder nicht, ob seine Sprache geläufiger geworden ist oder nicht. Ja, das grandios Chaotische, das scheinbar äußerlich Formlose nimmt mit den Jahren eher noch zu als ab. Aber dieses „Stammeln" ist von der gleichen Erhabenheit, wie die dunkel wogende Musik Beethovens, dessen künstlerischer Werdegang mit dem Goyas ebensoviel letzte Gemeinsamkeiten aufweist, wie ihr äußeres Mißgeschick, das beide Genies taub werden ließ.

Man hat die neue Sprache Goyas Naturalismus genannt. So gewiß Goya in der Tat der erste Naturalist des 19. Jahrhunderts war, so ist damit diese neue Kunst ebensowenig in ihrem letzten Wesen charakterisiert, wie wenn man sagen wollte, daß Beethovens späte Musik gegenüber der des Rokoko ungebundener, naturalistischer sei. Wie alle ganz großen Revolutionäre der Kunst greift Goya weit über seine Zeit hinaus. Seine Schöpfung enthält weit mehr als der neue Naturalismus, sie begreift, wie wir schon sagten, die Kunst eines ganzen nachfolgenden Jahrhunderts in sich.

Das Weltbild des Goya des 18. und jenes des 19. Jahrhunderts ist grundsätzlich anders geartet. Es sei dies zunächst an dem Unterschied in der Flächenhaftigkeit der Malereien des 18. und 19. Jahrhunderts klar gemacht. Dort eine scheinbare Weite, außerordentliche Großräumigkeit, dekorativflächige Andeutung der Landschaftselemente in Abkürzungen, die jeder verstand. Die neue Form bringt äußerlich wie innerlich eine größere Vertiefung, wenn auch zunächst eine Beschränkung des Raumes, zum Zweck der Verdeutlichung. Aber dieses neu gewonnene Weltbild ist nur scheinbar kleiner. Es ist Goyas besondere Kunst, diesen Mikrokosmos zu einem Makrokosmos, zum Symbol einer größeren Welt zu weiten. Das will mit anderen Worten heißen, daß Goyas hauptsächlicher Stil nicht ohne weiteres als Naturalismus und Impressionismus bezeichnet werden darf, sondern daß sich mit der Kunst naturalistischer Beobachtung, bei der es auf rasches Erfassen der dem äußeren Auge sichtbaren Reize ankommt, eine nicht minder starke, nur von innerlichem Schauen erfüllte Ausdruckskunst paart.

Ganz gewiß ist Goya der erste große Impressionist des 19. Jahrhunderts. Aber seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung ist nicht völlig begriffen, wenn man den Künstler nur in diesem Sinn als einen Neuerer, als einen Kunstrevolutionär betrachtet. In dem Prospekt zur Ausgabe der Caprichos hat der Meister in wenigen, aber völlig ausreichenden Worten das Programm jener expressionistischen Kunst entwickelt, die schon vor Goya und auch nach ihm die auf Geistigkeit und Phantastik eingestellte Künstlerschaft beschäftigt hat.

Goyas Kunst ist ungemein individualistisch. Von jener Entpersönlichung, von jener nur schmückenden mustermäßigen Art, wie sie die spanischen Künstler als Erben der maurischen Kultur gepflegt haben, ist bei Goya nichts zu merken. Wieviel mehr diesen Meistern verbunden scheint sogar noch die Kunst von Goyas großem Ahnen Velazquez! Dieser Individualismus war von jeher besondere nordische Eigentümlichkeit, und er drückt sich in der untektonischen Gestaltung des nordischen Reliefs mit figuralem oder vegetabilem Schmuck in der Periode des romanischen Stils ebenso aus, wie in der besonderen Pflege des Impressionismus und des Expressionismus in moderner Zeit.

Goya vereint in seiner Kunst seit der Krise von 1793 stets Impressionistisches und Expressionistisches. Schon der Bildausschnitt ist bezeichnend dafür. Es ist nie jenes Betonen des anscheinend zufälligen „naiven" Ausschnittes, sondern die Komponiertheit des Bildfeldes, dessen Randverfestigung doch in einem mehr klassischen Sinn gegeben ist, als bei den neueren

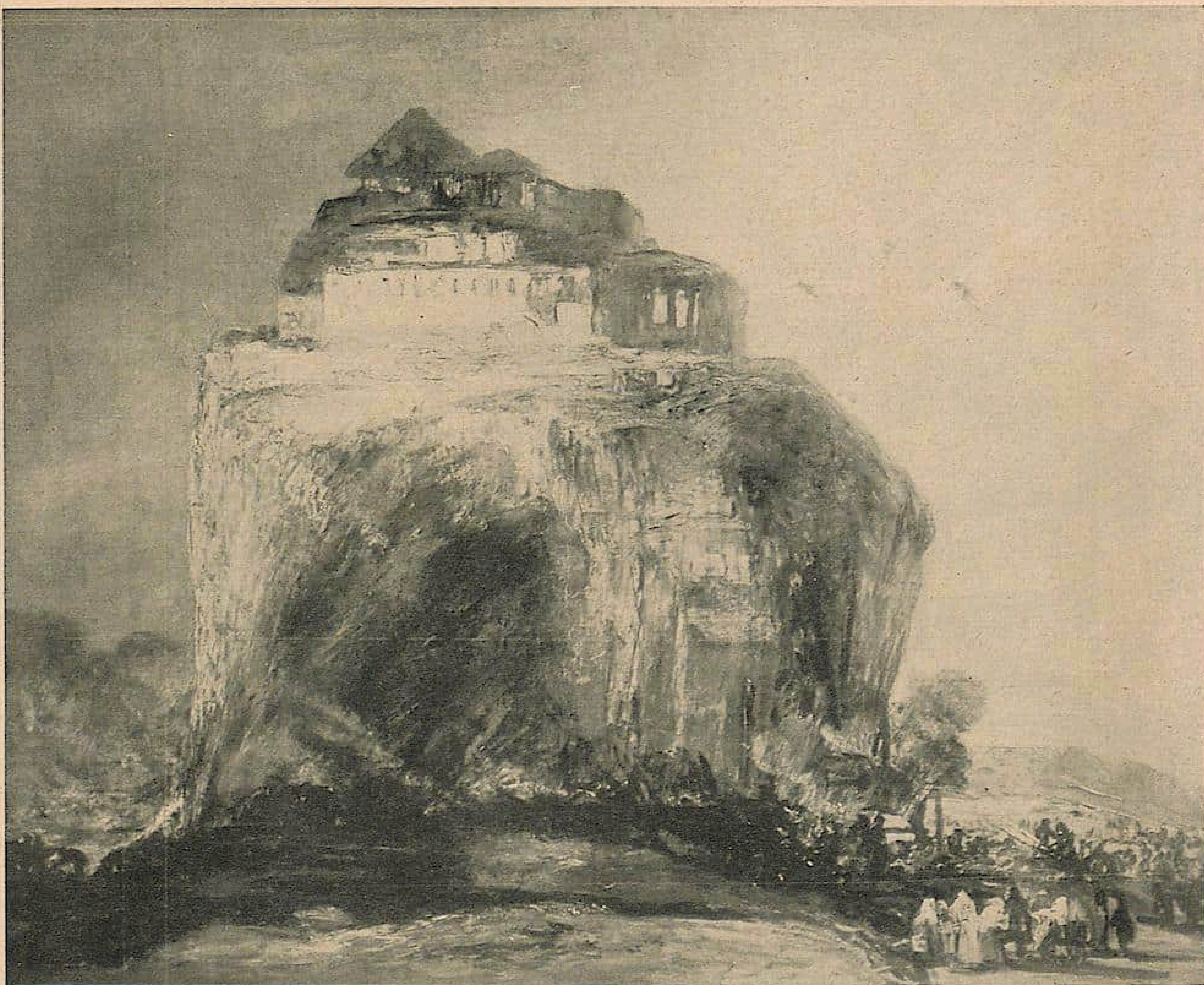
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
D. JOSÉ PIO DE MOLINA (AUSSCHNITT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
PHANTASTISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya“ von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DIE MARQUESA DE LA SOLANA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Impressionisten (so sehr auch hier mit großem Raffinement gerade die Franzosen Degas wie Manet mit dem auch ihnen eigenen, echt gallischen Rationalismus Kunstvolles geleistet haben). Aber, wie gleich gezeigt wird, seine Tektonik ist keineswegs von echt romanischer Stärke und Reinheit.

Goya verzichtet als Impressionist auf jede falsche Plastik, auf Rundungsschatten. Aber das impressionistische Unterdrücken des Unwesentlichen charakterisiert seine Kunst nur zur Hälfte. Gewiß war er einer der ersten, der den Augenreiz der uns umgebenden Welt so wiedergab, wie er ihn empfand, der die Dinge schilderte, wie er sie sah, nicht was er von ihnen wußte. Aber er begnügte sich doch nicht immer damit. Sicher war er einer der ersten, die ihre Kunst in modernem Sinn auf Aktion, auf Bewegung stellten. Aber er hat auch hier nicht nur das rein Äußerliche festhalten wollen, wie das Sausen des Spinnrads und des Schleifsteins — das von Velazquez Begonnene weiterführend —, sondern er unterstrich das Dynamische, verlieh der Bewegung eine besondere Stärke als Ausdrucksmittel. Dies ist ein wesentlicher Faktor von Goyas Kunst. Er will nicht nur wie Constable und Manet ein farbiges Abbild der Natur mit möglichst einfachen Mitteln auf die Leinwand zaubern, es war ihm um Herauslösen des Geistigen, um tiefste Durchgeistigung der Materie zu tun. Um seinen Werken in diesem Sinn den nötigen Nachdruck zu verleihen, erstrebte er nicht nur höchste Spannung, stärkste Aktion, gewaltigste Monumentalität, sondern griff zur Übertreibung, zur Groteske, zur Phantastik. So ist Goya nicht nur zum Ahnen von Daumier wie von Manet und seiner Nachfolger geworden, sondern in gleichem Maß zum Ahnen eines Cézanne wie eines Munch.

Das Bewegungsmoment spielt in nahezu allen Schöpfungen Goyas eine große Rolle. Nicht



GOYA — DIE MARQUESA DE PONTEJOS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GOYA KÖNIG KARL IV

nur daß er bei seinen Porträts die Dargestellten nicht völlig untätig sein läßt, ihnen einen Fächer oder eine Lyra, ein Notenblatt oder einen Brief, einen Zeichenstift oder eine Reitgerte in die Hand drückt, die Hände irgendwie agieren läßt, sondern er stellt alle seine Kompositionen auf Aktion. Lebendigkeit geht dem Künstler über alles. Die Mannigfaltigkeit kann nicht größer sein: Schießen und Prügeln, Packen und Schleppen, Fegen und Polieren, Stechen und Fechten, Schlagen und Hängen, Bitten und Drohen, Betteln und Zerren, Schreiben und Gestikulieren, Sichrecken und Zusammenbrechen, Sichflüchten und Sich-mühsam-Winden, stürmisches Umarmen und verzweifeltes Umfassen, Sichlosreißen und Festklammern, Tanzen und Durch-die-Lüfte-Sausen, Sichschaukeln und -Stürzen, Klettern und Fliegen — all dies treffen wir in bunter Folge. Jede dieser Aktionen, angefangen bei dem Strammziehen des Strumpfes und dem Aufprobieren des Hutes bis zum phantastischen Sturz in die Tiefe und dem Hexenritt durch die Lüfte hat tiefere Bedeutung und wird in ihrem Sinn von dem Künstler besonders unter-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DIE WÄSCHERINNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya“ von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DER HERBST (WEINLESE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GOYA DER STIERKÄMPFER COSTILLARES

strichen. Die eindringliche Schilderung der Bewegung treffen wir schon verhältnismäßig früh, so bei dem Teppichentwurf „Der Winter". Hier versteht es bereits der Künstler mit wenigen, aber um so eindrucksvolleren Mitteln, das Schreiten der Männer gegen den eisigen Wind, ihr Ankämpfen gegen den Wintersturm zu schildern. Der Rhythmus ihrer Bewegung und die Kurve des vom Sturm geschüttelten Bäumchens besagen alles. So jäh oft die Aktionen sind, nie hat man das Empfinden, daß dieses Transitorische nur einer äußerlichen Wirkung wegen vom Künstler wiedergegeben ist.

Ein Vergleich zwischen der „Erschießung des Kaisers Max" des französischen Impressionisten Manet mit dem Vorbild, der „Erschießung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GOYA WEIBLICHES BILDNIS

der aufständigen Madrider Bürger durch die Franzosen in der Nacht zum 3. Mai 1808" des expressionistisch gesinnten Goya zeigt vielleicht am besten den grundlegenden Unterschied der beiden Kunstanschauungen und offenbart zugleich den tiefen Sinn der „Aktion" bei Goya. Bei Manet, trotz des dramatischen Vorwurfs, ein absolutes Entspannen der Situation, ein zur Erzielung reiner Impression, zur Wahrung eines absolut gleichmäßigen Eindruckes bewußtes Gleichgültigmachen der Aktoren, der Einzelerscheinungen; alles ordnet sich dem malerischen Rhythmus und dem Streben nach einem möglichst flächigen Fernbild unter, nicht jener Totalität der geistigen Bildidee, dem „Erschießen", das bei Goya die Hauptsache ist. Wenn

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DAS BLINDEKUHSPIEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DER ÜBERFALL

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DISPARATES Nr. 10

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

83



11*

Aus dem Werke „Goya“ von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DISPARATES Nr. 11

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GOYA DISPARATES Nr. 4

auch Goya die Konturen keineswegs betont, so werden doch durch seine Gestaltung aller Formen Bewegungswerte lebendig, die die Kraft besitzen, uns das geistige Leben der Figuren zu vermitteln. In diesen aufflackernden, zusammengeballten, drohenden und niedersinkenden Flächen kommt der geistige Gehalt, der seelische Ausdruck um so nachhaltiger zur Wirkung, als Goya auf jede starke Plastik, auf jede plastische Abrundung verzichtet und, ähnlich wie Tintoretto, nicht den Kopf allein, sondern die ganze Gestalt zum Träger des geistigen Ausdrucks macht. Dies läßt sich nicht nur an der eben besprochenen Erschießung nachweisen, sondern ebenso an dem Gegenstück, dem Straßenkampf auf der Puerta del Sol, ebenso an den seltsamen Genrestücken, die mit der Herzogin von Alba in Verbindung gebracht werden, wie bei dem Bildnis der Königin Maria Luisa in der Münchner Pinakothek, wo nicht nur der Kopf, sondern die gesamte Erscheinung Herrschsucht und Frivolität verrät, wo diese Frau gleich einer Verkörperung des Lasters aus dem Pfuhl der Sünde aufzutauchen scheint.

Ebenso stark, ja fast noch stärker als in seinen Bildern, spricht sich Goyas Expressionismus in seinen graphischen Arbeiten aus. In den Caprichos ist es nicht nur seine Phantasie im allgemeinen, womit all diese Visionen geschaut, aus der heraus all die Blätter geformt sind, sondern die bewußte Ausdruckskunst zeigt sich auch in bemerkenswerten Einzelzügen, so bei Blatt 16, wo sich die Kokotte von ihrer bettelnden Mutter abwendet und die Heftigkeit des Sichwegdrehens, der Stärkegrad dieser äußerlichen und innerlichen Abkehr bezeichnet wird durch die „unnatürliche" Stellung der Füße, die uns den körperlichen und geistigen Ruck besonders fühlbar machen. Auf das Gespenst mit den großen Händen auf Blatt 49 und die unvergeßliche Karikatur der alten eitlen Kokette vor dem Spiegel auf Blatt 55 sei nur im Vorübergehen aufmerksam gemacht. Blatt 80 mit den ihren Mund ungeheuerlich aufreißenden Mönchen wird an expressiver Kraft durch keine Karikatur Daumiers übertroffen.

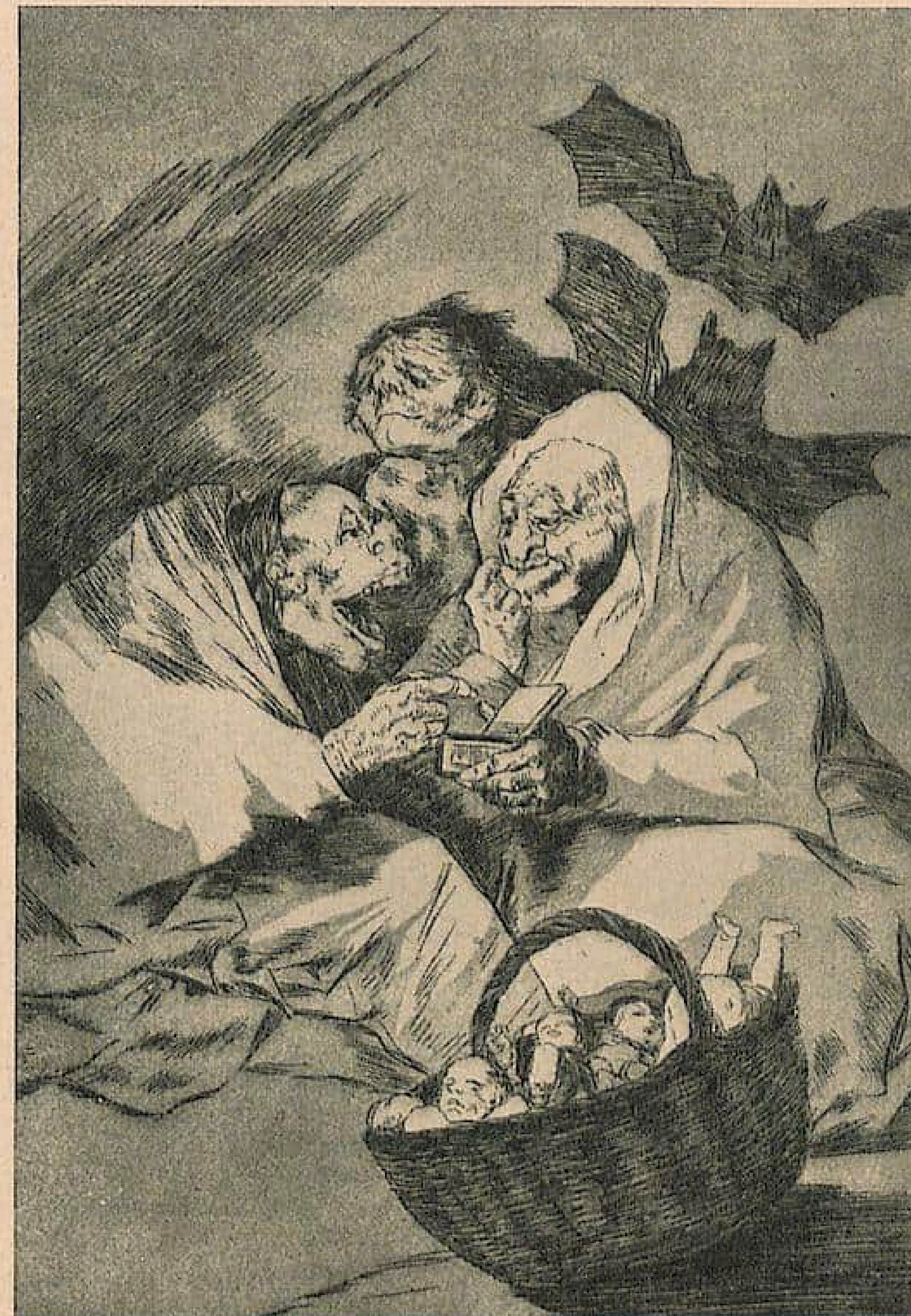
Weit erschütternder als in den Caprichos wirkt Goyas Expressionismus in den „Desastres de la Guerra". Wie gestaltet er hier das, was er in jenen Schreckenstagen des Unabhängigkeitskrieges in seiner aragonesischen Heimat gesehen hat, zu einer Angelegenheit der ganzen Menschheit. Wie gewaltig werden hier Eindrücke zu Ausdrücken umgestaltet, wie wenig ist das Illustration, wie so gar nicht Wiedergabe einer Impression, wie wird hier alles in künstlerischer Formulierung zu einem Aufschrei der Menschheit, zu einer ungeheuren Anklage gegen den Krieg, zu einer gigantischen Explosion des Zornes, zu einer von höchstem Ethos

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GOYA

NICHT MEHR UND NICHT WENIGER (CAPRICHOS Nr. 41)



GOYA

VIEL GIBT'S ZU ZUCKELN (CAPRICHOS Nr. 45)

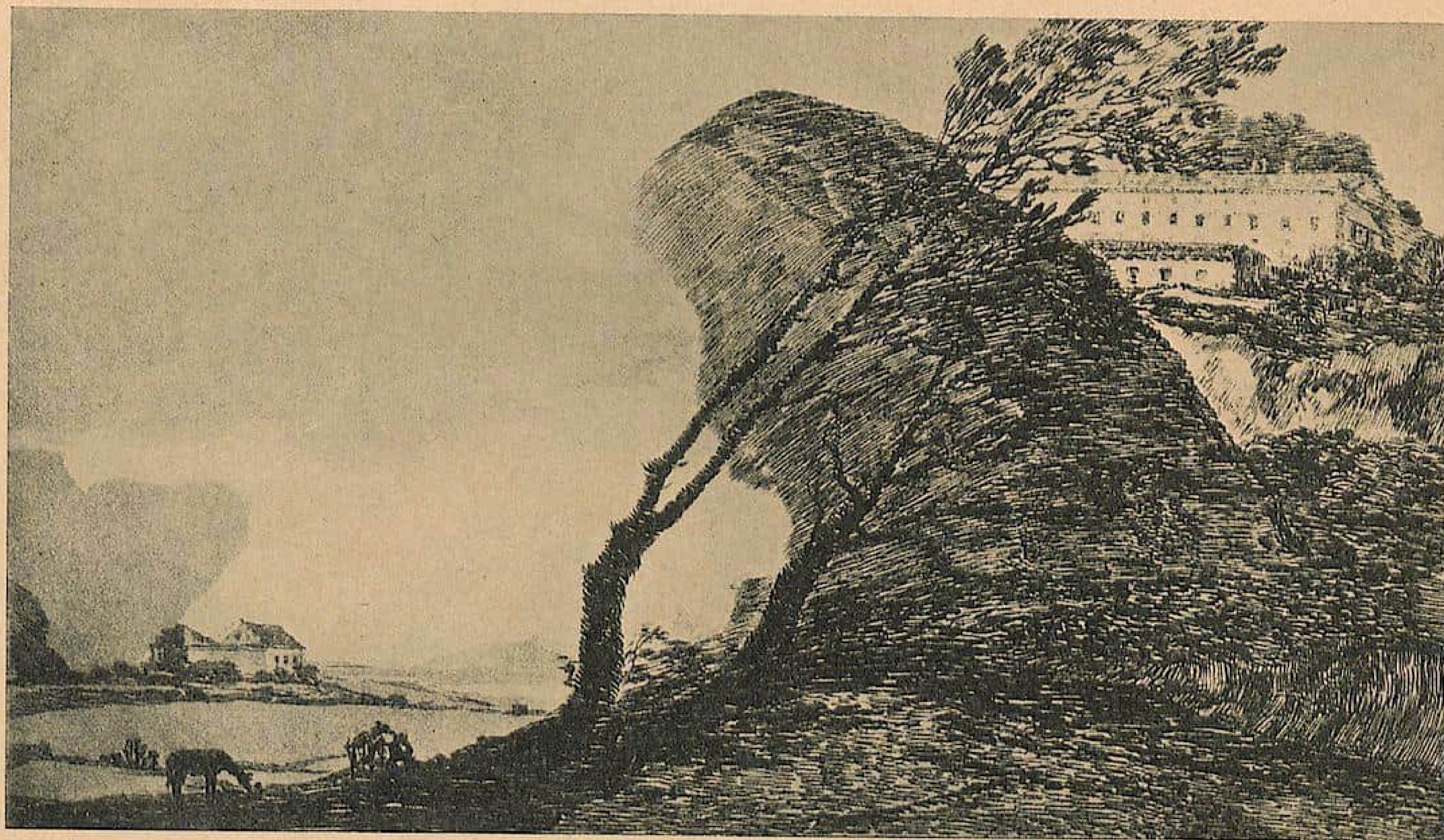
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya" von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA
DER GARROTTIERTE (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Werke „Goya“ von Aug. L. Mayer
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GOYA ▫ DIE LANDSCHAFT MIT
DEN DREI BÄUMEN (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

erfüllten Frage an das unbegreifliche Walten des Schicksals.

Die Radierungen lassen fast noch besser als die Gemälde das stetige Anwachsen der kosmischen Empfindung, das Hinneigen zum Transzendentalen erkennen. Dies spiegelt sich hier besonders deutlich im Verhältnis von Figur und Raum. In den Caprichos spielen die Figuren die Hauptrolle, so daß in neun Zehnteln aller Blätter eigentlich die Szene ganz von ihnen ausgefüllt ist. Die Umgebung ist klein, nebensächlich; Landschaft wird nur genommen zur Verdeutlichung der Bewegung, der Bedeutung der Figuren. In den „Desastres" beginnt der Raum schon eine andere Rolle zu spielen. Hier grenzt schon manches an das Kosmische. Beides gleich gewaltig ist in den „Disparates" geschildert, d. h. wir haben es letzten Endes hier mit völlig zeitlosen Erscheinungen im unendlichen Raum zu tun.

* * *

Kein Südländer hat je solch eine Phantasie entwickelt wie Goya, kein anderer so auf äußere Schönheit verzichtet. In dieser Betonung des Häßlichen ist Goya aufs neue seinen großen nordischen Kollegen verwandt, die mehr der Betonung des Charakteristischen, der Durchgeistigung auf Kosten der Schönheit nachstrebten, als der Schilderung harmonischer Zuständlichkeit idealer Welten und Wesen.

Goyas Phantasie wächst mit dem Alter. Von einer Ermüdungserscheinung, von einer Erschöpfung der reinen Phantasie, wie wir sie bei Dürer oder bei Goethe antreffen, ist nichts zu bemerken. Goya gleicht hier Tizian wie Tintoretto und Rembrandt. Ist die Stärke der Expression in den gemalten und radierten Szenen mit Motiven aus dem Unabhängigkeitskrieg besonders groß, hat sie zu so genialen Formulierungen geführt wie jene Erschießungsszenen, wo wir keine Soldaten sehen, sondern nur die gleichgerichteten Flintenläufe, so kann man sich nichts Gesättigteres an Ausdruck denken, als die Wandmalereien in der Quinta del Sordo. Besonders eindringlich ist die Vision des Zweikampfs der beiden Schäfer, die sich in die Erde eingegraben haben und nun zwei Kolossen vergleichbar, wie die Verkörperung ganzer Völker wirkend, sich gegenseitig zu Tode schlagen.

Aber auch Szenen, die eigentlich ein Transponieren in die Welt der Phantasie gar nicht erwarten lassen, werden von dem alten Goya zu Visionen umgestaltet. Seine späten Stierkampfdarstellungen sind keine Schilderungen der Wirklichkeit, sondern mit ihren sich in der Arena drängenden Menschen und dem sich ins Unendliche weitenden Hintergrund mit der riesigen Zuschauermenge reine Visionen.

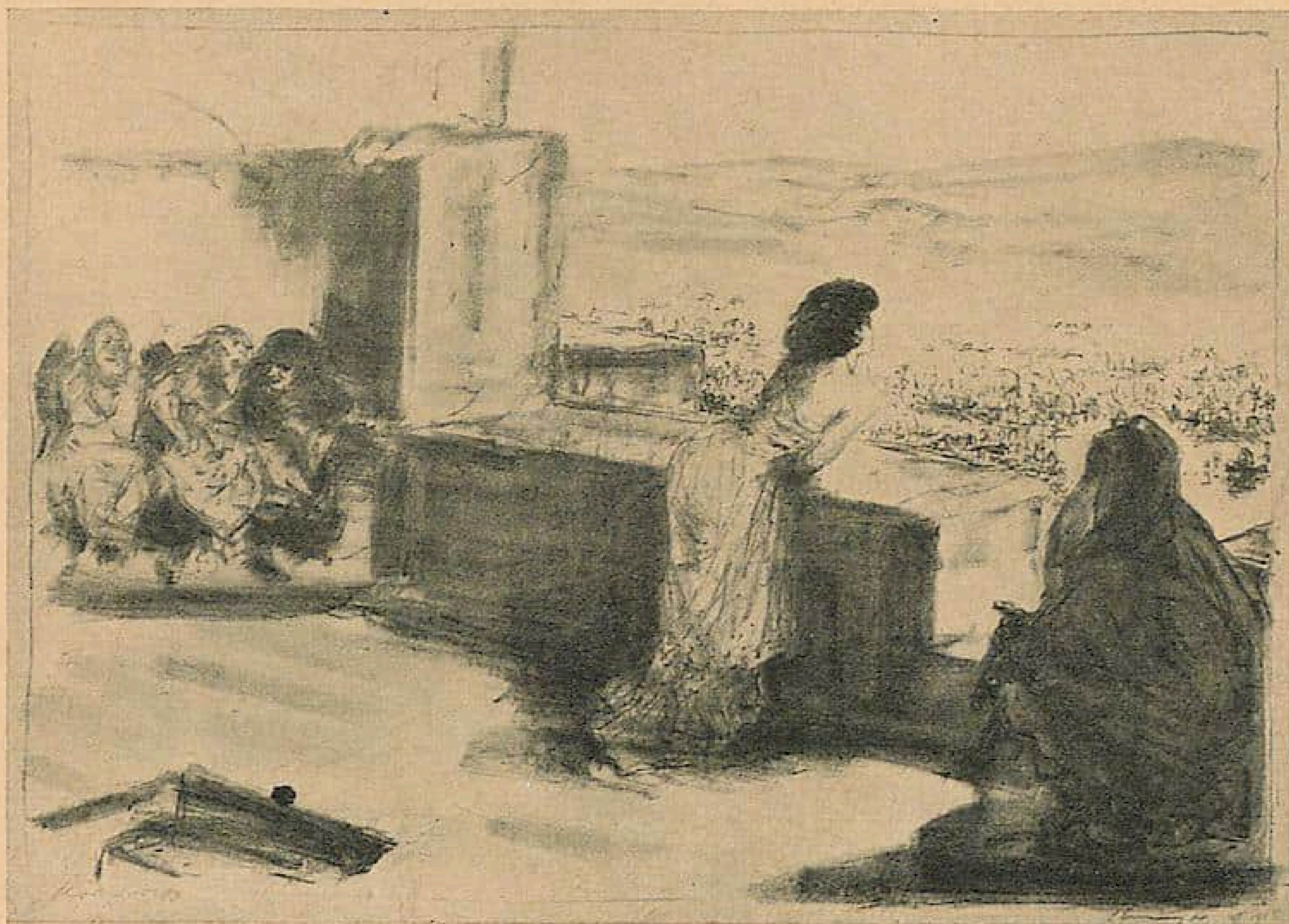
So sehr aber auch Goya von der sichtbaren Natur abrückte, nie ist die Natur derart vergewaltigt, nie jeder Gedanke an augenmäßig faßbare Gestaltung geschwunden, nie Optisches derart in Cerebralisches verwandelt, wie das von den neueren Ultras des Expressionismus versucht worden ist. Das macht die ewige Glaubhaftigkeit der Goyaschen Kunst aus, darin besteht ihr Geheimnis, warum sie stets für Expressionisten wie Impressionisten bewunderungswürdig und anregend erscheinen wird.

Aug. L. Mayer



GOYA CAPRICHO (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT AUS DEM ACHILL (LITHOGRAPHIE)
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT ALS GRAPHIKER UND ILLUSTRATOR

ZUR AUSSTELLUNG DER GALERIE ERNST ARNOLD, DRESDEN

Die Galerie Ernst Arnold in Dresden zeigt gegenwärtig in einer Ausstellung, die ihre sämtlichen Räume füllt, den Berliner Max Slevogt als Graphiker und Illustrator. Mit Hilfe des Künstlers selbst, seines Hauptverlegers Bruno Cassirer und dreier bedeutender Sammler ist eine Sammlung von Probedrucken zusammengebracht, wie man sie in gleicher Güte und Vollständigkeit kaum noch je beisammen gesehen hat. Wenn Slevogt wohl als Illustrator bekannt und geschätzt, als Graphiker aber noch nicht in gleichem Maße gewürdigt worden ist, so liegt das daran, daß seine graphischen Blätter, vor allem die Probedrucke zu seinen Illustrationen meist nur in geringer Zahl hergestellt worden sind und diese verhältnismäßig wenigen Abdrücke alsbald von den führenden Kupferstichkabinetten und von den Graphiksammlern angekauft worden und damit für die Öffentlichkeit verschwunden sind. In der Galerie Arnold erhält man jetzt Gelegenheit zu einem Überblick über das gesamte graphische Werk Slevogts, wie es — etwa abgesehen von der Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts an des Künstlers fünfzigstem Geburtstage — noch nicht geboten worden ist. In drei Abteilungen sieht man hier zunächst Slevogts frühe Lithographien, die Illustrationen zu den Lederstrumpf-Erzählungen von James Cooper, die Bilder zur Ilias, die d'Andrade-Bildnisse und einige andere prächtige große Blätter, weiter Federzeichnungen, eine Anzahl Bildnisse von Verwandten und Bekannten, die in den Jahren 1890 und 1891 in Kochel entstanden sind und hier zum ersten Male gezeigt werden, sowie einige köstliche Aquarelle, endlich in den oberen Räumen die frühen Radierungen, sowie Probedrucke zu den großen Reihen an Lithographien zu Ali Baba, zu Sindbad dem Seefahrer, zu den Märchen — besonders zum Gestiefelten Kater —, zum Benvenuto Cellini, zu den Gesichten, der Eroberung Mexikos durch Ferdinand Cortez, zu Mozarts Zauberflöte, zu der Insel Wak Wak aus Tausendundeine Nacht, dazu einige hervorragende Bildnisse u. a. Wenn man die rund 500 Blätter durchsieht, erstaunt man immer von neuem über die Fülle von Erfindungen, die dem Künstler nur so zuströmen, über den Reichtum von Phantasie (im Sinne Liebermanns) und über die wunderbare Qualität der Drucke, die hoch über den in Massenauflage hergestellten Illustrationen stehen. Ein kleines Buch unter dem Titel Max Slevogt als Graphiker und Illustrator mit einem feinfühligen Text von Emil Waldmann in Bremen und mit 30 vorzüglichen Abbildungen der wichtigsten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT AUS DER INSEL WAK-WAK (LITHOGRAPHIE)
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

und seltensten Blätter ist zu dieser Ausstellung erschienen. Waldmann schildert die Entwicklung Slevogts von den Anregungen, die er durch Rembrandt erhalten hat, über den landschaftlichen Impressionismus bis zu seinem eigensten Stil, die beiden Seiten seiner künstlerischen Begabung: die malerisch-anschauliche und die fabulierende, das Musikalische in seiner Natur, die suggestive Kraft seiner Zeichnung, die mächtige Lebendigkeit und Lebensfülle seiner Schöpfungen, seine nieversagende Kunst, seine Gesichte in die feinsten graphischen Werte umzusetzen, in glänzender Darstellung und kongenialen Worten. Der Berechtigung von Waldmanns Ausspruch, daß man Slevogtsche Graphik, die durchaus auf die feinste Abschattierung angelegt ist, nur in Probedrucken vollständig würdigen und genießen könne, wird man sich angesichts der Fülle herrlicher Probedrucke, die man jetzt in der Galerie Ernst Arnold sieht, vollkommen bewußt. — Eine spätere Ausstellung von Slevogtschen Zeichnungen an derselben Stelle soll die gegenwärtige Ausstellung ergänzen. Sch.

LEIBL UND SEIN KREIS*)

Nach der landläufigen Auffassung ist große Kunst erst dann als solche anerkannt, wenn sie volkstümlich geworden ist. Ein großer Kreis von Menschen muß einheitlich für das Kunstwerk und seinen Schöpfer gestimmt sein, muß über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg irgendwelche absolute, bleibende Werte erkennen und sie in der ästhetischen oder materiellen Bewertung solcher Arbeiten zum Ausdruck bringen. Viele Menschen müssen diese Kunst „gern haben“, in und mit ihr leben wollen. Ein Kreis erlesener Kenner genügt wohl zum Ruhm, aber noch nicht zur dauernden Größe eines Künstlers.

So einleuchtend diese volkstümliche Auffassung von der Bedeutung der Masse, sozusagen das demokratische Prinzip in der Kunstgeschichte, auch sein mag — vor den Tatsachen hält sie nicht immer stand. Michelangelo ist groß, — aber ist seine Kunst volkstümlich? Die Größe Rembrandts war Jahrhunderte lang selbst den Kennern ein Problem, erst eine spätere Nachwelt hat diesen germanischen Genius zu vollen Ehren gebracht, aber wer mag behaupten, daß er heute im Volke lebendig sei ähnlich wie Raffael oder Dürer? Und

*) Leibl und sein Kreis. Ein Band in Großoktav mit 200 Abbildungen und Farbentafeln. Text von Georg Jacob Wolf. Preis z. Z. geb. in Halbleinen M. 6000.—, in Halbleder M. 9000.—. München, F. Bruckmann A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT AUS DER INSEL WAK-WAK (LITHOGRAPHIE)
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

selbst von diesen vertrauten Meistern wird man keineswegs immer das Beste und Eigenartigste als geistigen Besitz des Volkes antreffen. Die Schätzung der Masse erfolgt instinktiv, impulsiv, sie ist wandelbar und der Mode unterworfen, sie biegt manchmal in die Bahnen der Kenner ein, manchmal aber liebt sie die absonderlichsten Seitenwege. Was der Menge gefällt, braucht durchaus nicht immer „gefällig", d. h. oberflächlich zu sein, und „auf den Marktplatz zu taugen", wie Hölderlin sagt; jedoch das Volk liebt im allgemeinen aus der großen Kunst solche Werke, die ihre Größe in gefälliger, anmutiger Form zur Schau tragen, mehr als jene problematischen Dokumente, in denen der Geist des leidenschaftlichen Kampfes um eine herbe Wahrheit, um eine rauhe Schönheit lodert.

Das Volk ist am dankbarsten stets dann, wenn es auf der Bühne, in der Poesie oder im Bildwerke der eigenen Existenz in gesteigerten Formen begegnet, wenn es sich rasch „auskennt". Es wünscht ein wenig Verklärung, aber keine Rätsel und Widersprüche. Wo die allgemeine Kunstmeinung anderen Impulsen folgt, ist fast immer Konvention und Suggestion im Spiele. Für beides sorgt ein verhältnismäßig kleiner Kreis von Kundigen, die das geistige Rüstzeug und die Mittel haben, ihre Meinung zur Geltung zu bringen. Sie rücken Vergessenes, Verkanntes in den Brennpunkt der öffentlichen Teilnahme, und wer nicht genau hinhört, könnte meinen, nun sei diese entdeckte, wiedererstandene oder neue Kunst volkstümlich. Sie ist es nicht, und war es vielleicht nie weniger, als da sie dem öffentlichen Kreuzfeuer ausgesetzt war.

Man sollte meinen, eine Malerei von der meisterlichen Größe eines Wilhelm Leibl müßte im Volke, im deutschen Volke, längst zum Gegenstande allgemeiner Andacht und dankbarer Freude geworden sein. Aber dem ist noch längst nicht so. Wir brauchen nur an Thoma, Böcklin, Schwind und Richter, ja selbst an Menzel zu denken, um den Gradunterschied der Gefühlswärme zu spüren, den das Volk für die Werke dieser Meister und jenes einsamen Großen aufbringt. Aber war er denn so einsam? Er war es mit nichten. Ein ganzer Kreis von rüstig Schaffenden krönte den stillen Bauernmaler von Aibling und Kutterling zum heimlichen Kaiser einer Malerei, wie sie so sinnfällig schön, so unbestechlich treu, so phrasenlos und handwerklich vollendet in Deutschland unerhört war. Man muß bis in die Zeiten unsrer Altmeister zurückgehen, um Ähnliches zu finden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT ENTWURF ZUM HÖRSELBERG (AQUARELL)

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

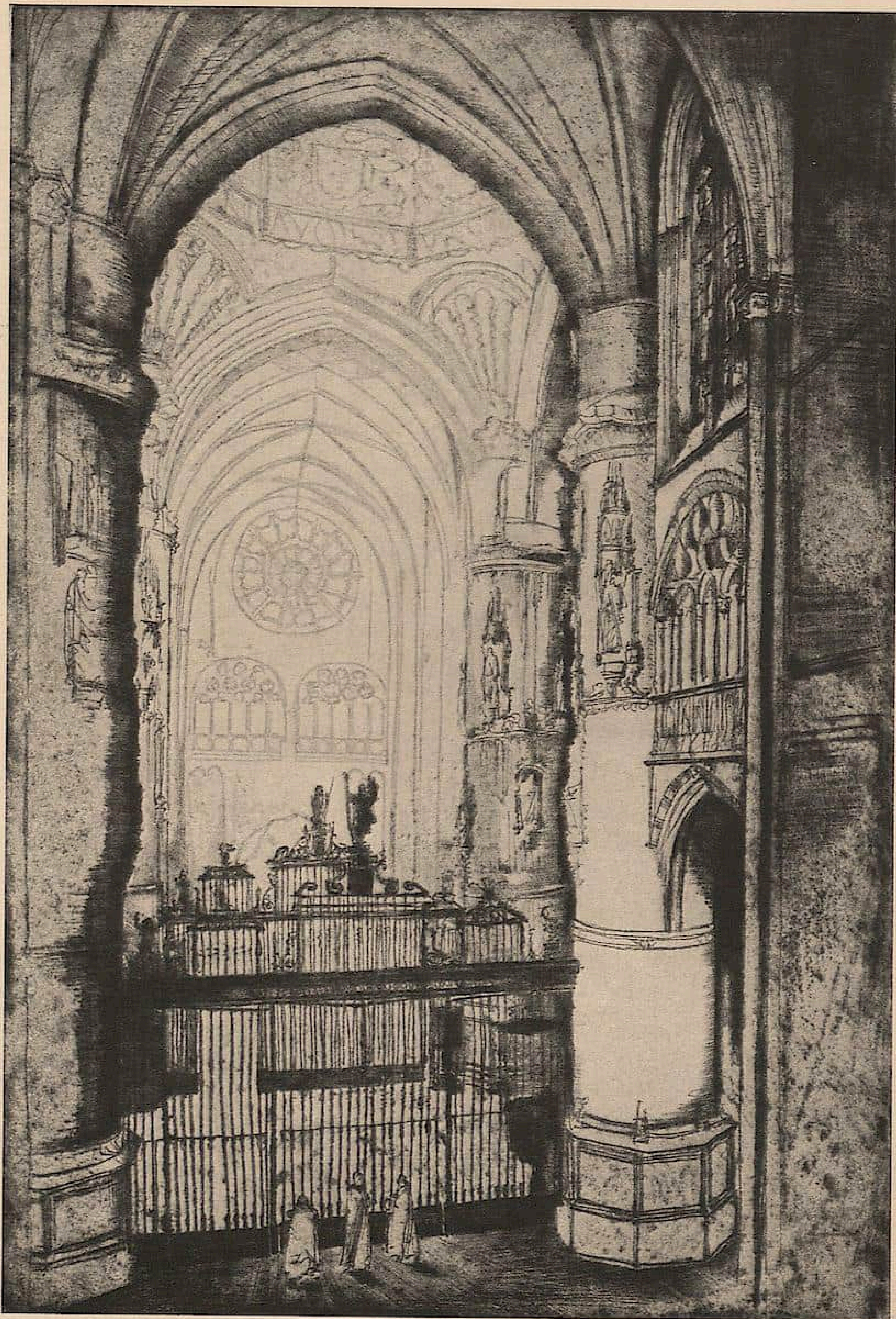
So ist es einesteils gewiß eine lockende und lohnende Aufgabe, die sich Georg Jakob Wolf mit seiner neuen Monographie „Leibl und sein Kreis" gestellt hat. Denn die förderliche Zusammenkunft einer Reihe erlesener junger Talente vom Range der Thoma, Trübner, Schuch, Scholderer, Th. Alt, Hirth, Sperl, Lang, Haider usw. unter dem Hoheitszeichen Leiblscher Kunst bleibt eine äußerst bedeutsame und sehr ungewöhnliche Begebenheit, die jeden Kunstfreund fesseln muß. Auf der andern Seite aber ist es unendlich viel schwerer, diese rein gegenständliche Malerei in ihren spezifischen Qualitäten dem Leser zu vermitteln als die zugänglichere Kunst der „Deutschen Malerpoeten", die der Verfasser vor zwei Jahren in seinem schönen Werk versammelte. Was an Briefen, Niederschriften aus dem Kreise vorhanden ist, wiegt, wie Wolf mit Recht urteilt, überaus gering, zumal, da Sperl die besten Briefe seines Freundes Leibl, des Kronzeugen, vernichtet hat. Es gilt, die bildlichen Dokumente zu studieren, zu ordnen; Pol und Gegenpol zu bestimmen; die geistigen Spannungen, die gesamte Atmosphäre der wenigen Jahre zu ergründen, da in der behaglichen Münchner Atelierluft dieser schöpferische Bildungsvorgang eintrat.

Das war das Problem, das für eine solche Darstellung gegeben war. Der Verfasser hat es klar erkannt, schlicht formuliert und mit ausgezeichneter Sachkenntnis soweit gefördert, wie es heute gefördert werden kann. An einer Materie wie dieser zeigt es sich, ob einer die Kunst aus Begriffen, aus Stimmungen oder aus unmittelbarer Anschauung heraus erfassen und vermitteln kann. Das Kunstgefühl für absolute Malerei muß im Auge sitzen, erlernen läßt es sich nicht. Wolf analysiert die Bilder ebenso zuverlässig, wie er ihre Beziehungen aufdeckt und nach ihnen den geschichtlichen Verlauf klarlegt. Eine Fülle von sorgsam gewählten Abbildungen unterstützt ihn dabei. Auch einige Farbtafeln fehlen nicht; aber wenn irgendwo, so sind hier die Originale nicht zu ersetzen, und der Leser muß trotz der vorzüglichen Wiedergaben der Abbildungen sein Bildgedächtnis zu Hilfe nehmen, um angesichts der Drucke den Zauber dieses wundersamen Malwerks neu zu beleben.

Wolf hat den Ausdruck „Leiblschule" geflissentlich vermieden, weil es eine solche Schule in der Tat nie gegeben hat. Die jungen Künstler kamen zusammen, fühlten sich verwandt, suchten sich in Gesprächen klar zu werden über das, was nottat, um aus dem Atelierschlendrian herauszukommen; und dazwischen malten sie tapfer drauf los, oft nach denselben Modellen. So pflegen ja auch heute noch Gruppen und Richtungen zu entstehen. Das Entscheidende dieser Münchner Gruppe, die sich so gegensätzlich zur Münchner Kunst stellte, war die überragende Persönlichkeit ihres Führers, der gar kein Lehrer sein, der seinem Drange Form geben wollte und dennoch vorbildlich wirkte wie der beste Werkstattmeister. Wie seltsam kurz die Dauer dieser Arbeitsgemeinschaft, nur wenige Jahre! Heute, wo wir über Jahrzehnte zurückblicken, überstrahlen die Werke des Leiblkreises den verblichenen Ruhm des zeitgenössischen Schaffens mit einem Glanz, der mit den Jahren zu wachsen scheint. War es ein Zufall, daß gerade München die Wiege dieser Talente ward? Sie zerstreuten sich alle, den festen Punkt zur Kristallisation eines neuen Schauens und Schaffens hatten sie eben doch an der Isar gefunden — Stiefkinder zwar, aber dennoch Kinder der Kunststadt, die so oft schon zur Heimstätte neuer Gedanken geworden ist.

Eugen Kalkschmidt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Meine spanische Reise“
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
BURGOS. KATHEDRALE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANKS RADIERFOLGE „MEINE SPANISCHE REISE"*)

Es ist nichts bezeichnender für den Unterschied zwischen dem südlichen und nordischen Künstler, als daß der Südländer den Sinn für die Landschaft nie in dem Maß entwickelt wie sein nordischer Kollege. Namentlich in Spanien ist bis in verhältnismäßig späte Zeit weder bei Malern noch bei Graphikern die Landschaft ein besonders gepflegtes Gebiet gewesen, und charakteristischerweise hat im Zeitalter der Romantik die Tätigkeit englischer Architekturmaler und die Kenntnis englischer Stahlstiche der Kunst eines Villaamil erst Impuls und Richtung verliehen.

Dagegen sind die meisten nordischen Künstler nicht nur von den höchst charaktervollen Typen der spanischen Bevölkerung, der Rassigkeit der Menschen und der auf dem Land noch immer stolz bewahrten Eigentümlichkeit der Tracht und Sitten angezogen, sondern ein jeder versucht die Stimmung der so verschiedenartigen spanischen Landschaft mit Farbe und Stift festzuhalten. So hat auch ein deutscher Radierer wie Sepp Frank, der mit dem Romanen eine besondere Vorliebe für großfigurale Komposition teilt, als erste Ausbeute einer spanischen Reise nicht seine Eindrücke geschildert, die er von spanischem Wesen, von Menschen und ihrer Art empfangen hat, sondern das kastilische Land, die herbe Größe, die stolze Pracht und kühne Wucht seiner köstlichen Bauwerke haben es ihm angetan. Seine Blätter sind keineswegs Paraphrasen, Phantasien über kastilische Städte und Bauwerke, sondern sie schildern in liebevoll sachlichem Eingehen, von einem fast spanischen Naturalismus erfüllt, diese Panoramen und Architekturwunder von dem Standpunkt eines stets das Monumentale betonenden, für alles Großzügige, Großräumige eingenommenen Künstlers, der viel zu viel Respekt vor den alten Schöpfungen hat, als daß er sie in Darstellungen dieser Art gewissermaßen vollkommen umbilden und zu reinen Geschöpfen seiner Einbildungskraft machen wollte. Es steckt sehr viel Einfühlung in das Wesen dieser alten Städte und Bauten in diesen Radierungen, und sie gewinnen so ein eigentümliches neues Leben. Ein organisches Gebilde offenbart sich überall dem Betrachter, wie er es nie aus einer photographischen Aufnahme erhalten kann. Und doch, so frisch auch sich hier Haus, Stadt und Land vor unseren Augen entwickeln, man spürt doch das Stille, Abgestorbene einer alten Kultur, vernimmt den Klang einer fernen Zeit und empfindet mit dem Künstler die Melancholie, die über allem liegt, die Himmel und Erde, Mensch und Stein zu atmen scheinen.

Der Künstler führt uns nach Burgos, berauscht sich am Reichtum des Außenschmuckes der Kathedrale, wie an der mächtigen Wirkung des lichtdurchströmten gewaltigen Innenraumes. Es fesselt ihn die Fassade von San Gregorio in Valladolid, die einem riesigen Spitzengewebe vergleichbar, ein Hauptwerk jener spätgotischen Dekorationskunst ist, die ihre Abstammung von dem maurischen Schmuckideal nie hat verleugnen wollen.

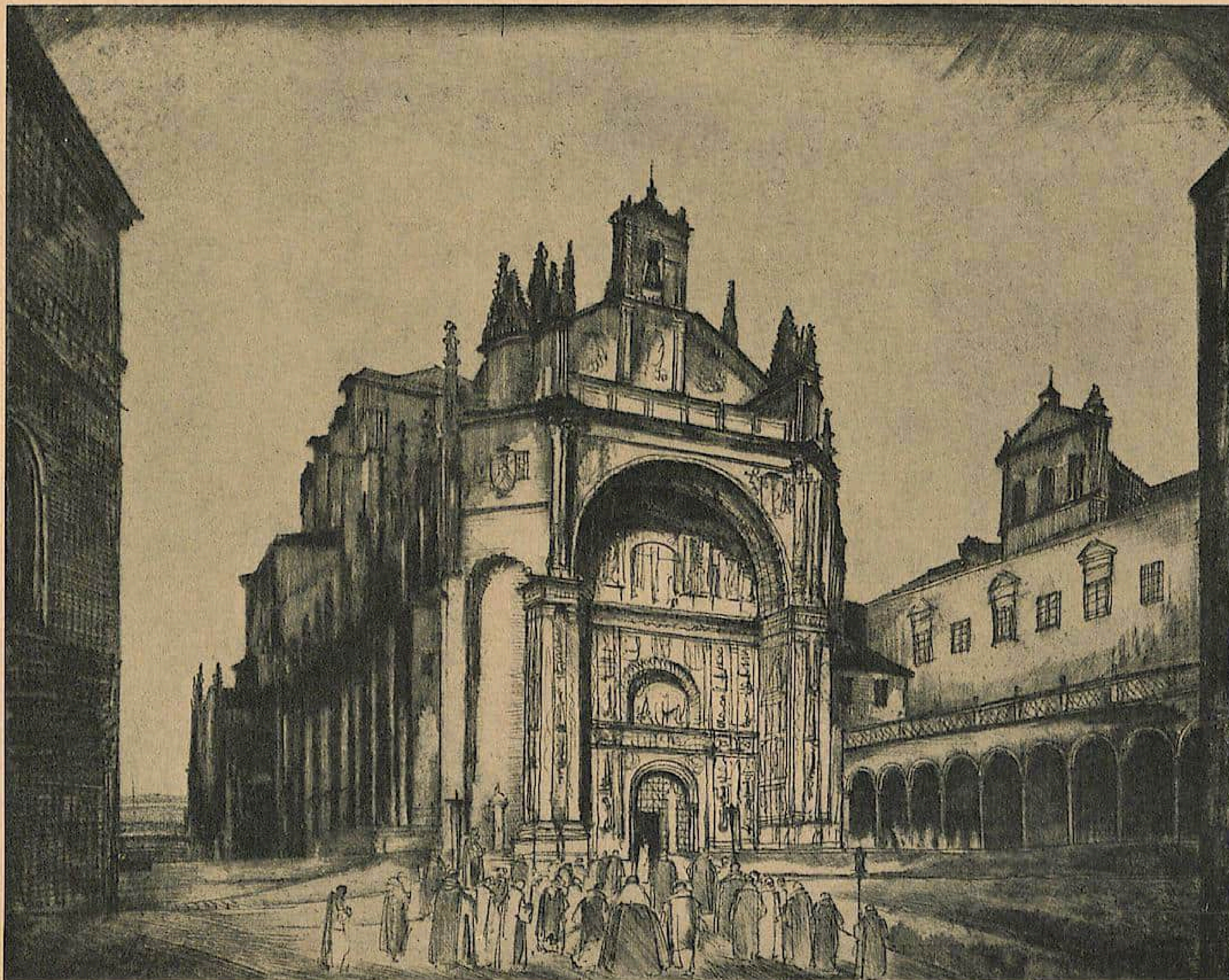
Er schildert uns den eigentümlichen Mischstil der spanischen Spätrenaissance in der Ansicht von San Esteban in Salamanca, läßt Segovia vor uns aufsteigen mit seiner alles beherrschenden spätgotischen Kathedrale und seinen romanischen Kirchlein. Er zeigt uns das Panorama der vom Tajo umgürteten, stolz aufsteigenden alten Kaiserstadt Toledo und er reißt uns hinauf in seiner Darstellung des Toledaner Doms mit dem kühn emporstrebenden gotischen Turm. Endlich führt er uns mit seiner Schilderung des alten Cuenca nach einer jener spanischen Städte, die an Romantik ihrer Lage einander überbieten.

Um in den Blättern die Frische und Unmittelbarkeit der graphischen Aufzeichnung vor dem Objekt zu wahren, hat der Künstler mit Glück zu einer Verbindung von Vernis mou mit Kaltnadel gegriffen.

Aug. L. Mayer

*) Sepp Frank, Meine spanische Reise. Acht Radierungen. Ausgabe A u. B (Nr. 1—50) vergriffen. Ausgabe C: Drucke auf Bütten (Nr. 51—200). München, F. Bruckmann A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Meine spanische Reise“
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
SALAMANCA. S. ESTEBAN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Meine spanische Reise"
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
SEGOVIA

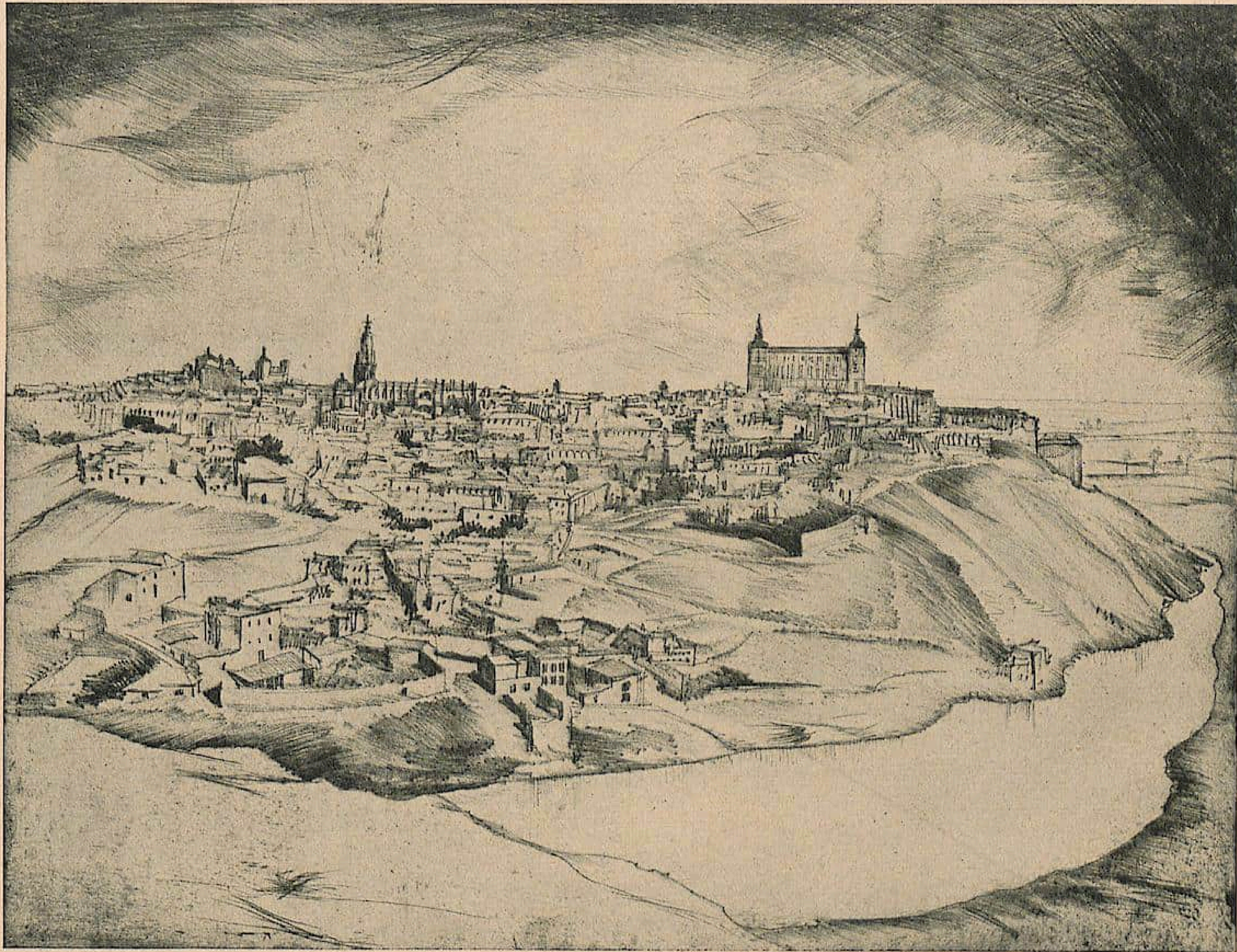
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Meine spanische Reise"
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
▫ CUENCA ▫

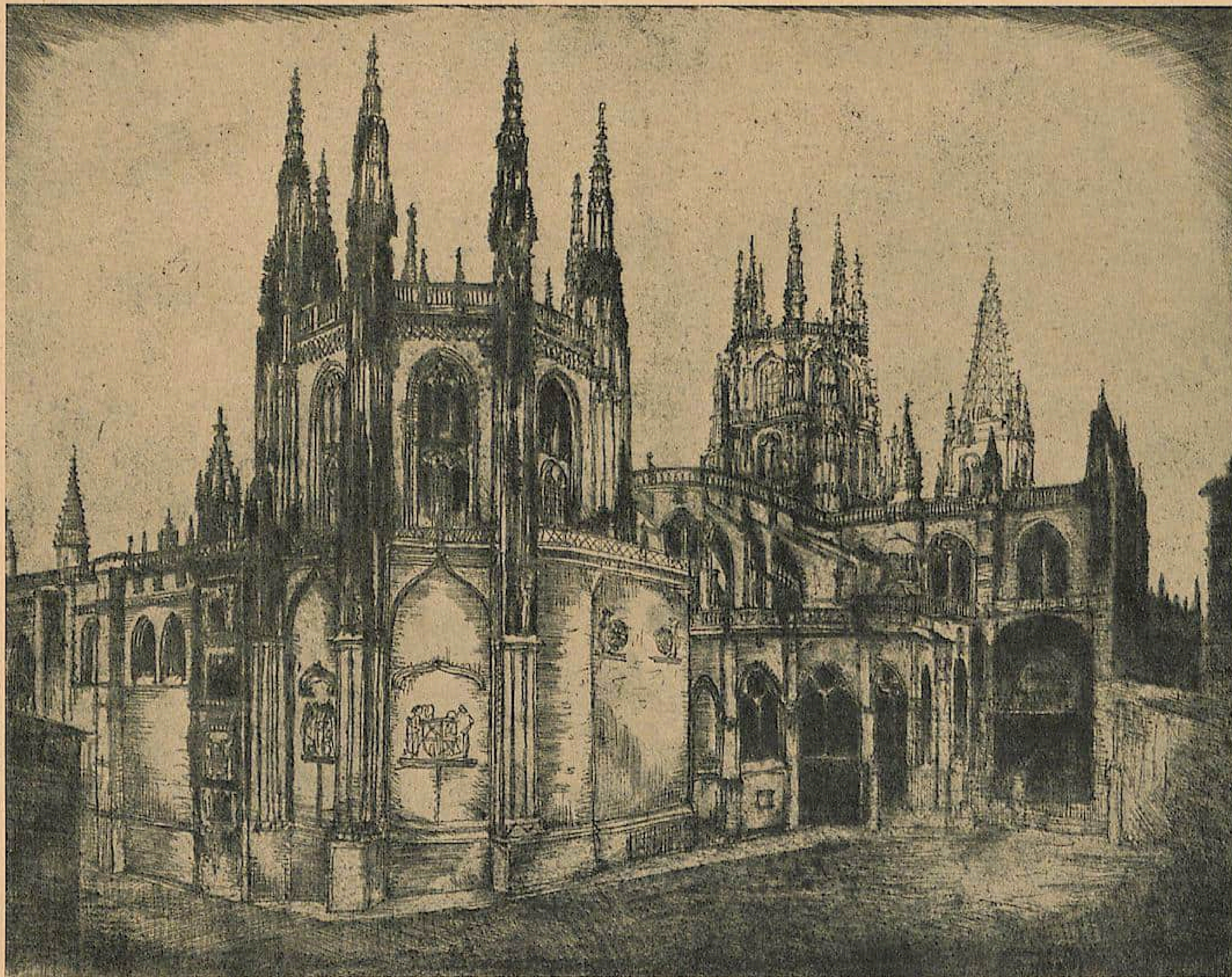
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Meine spanische Reise"
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
▫ TOLEDO ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Meine spanische Reise"
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
BURGOS. KATHEDRALE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH KUITHAN

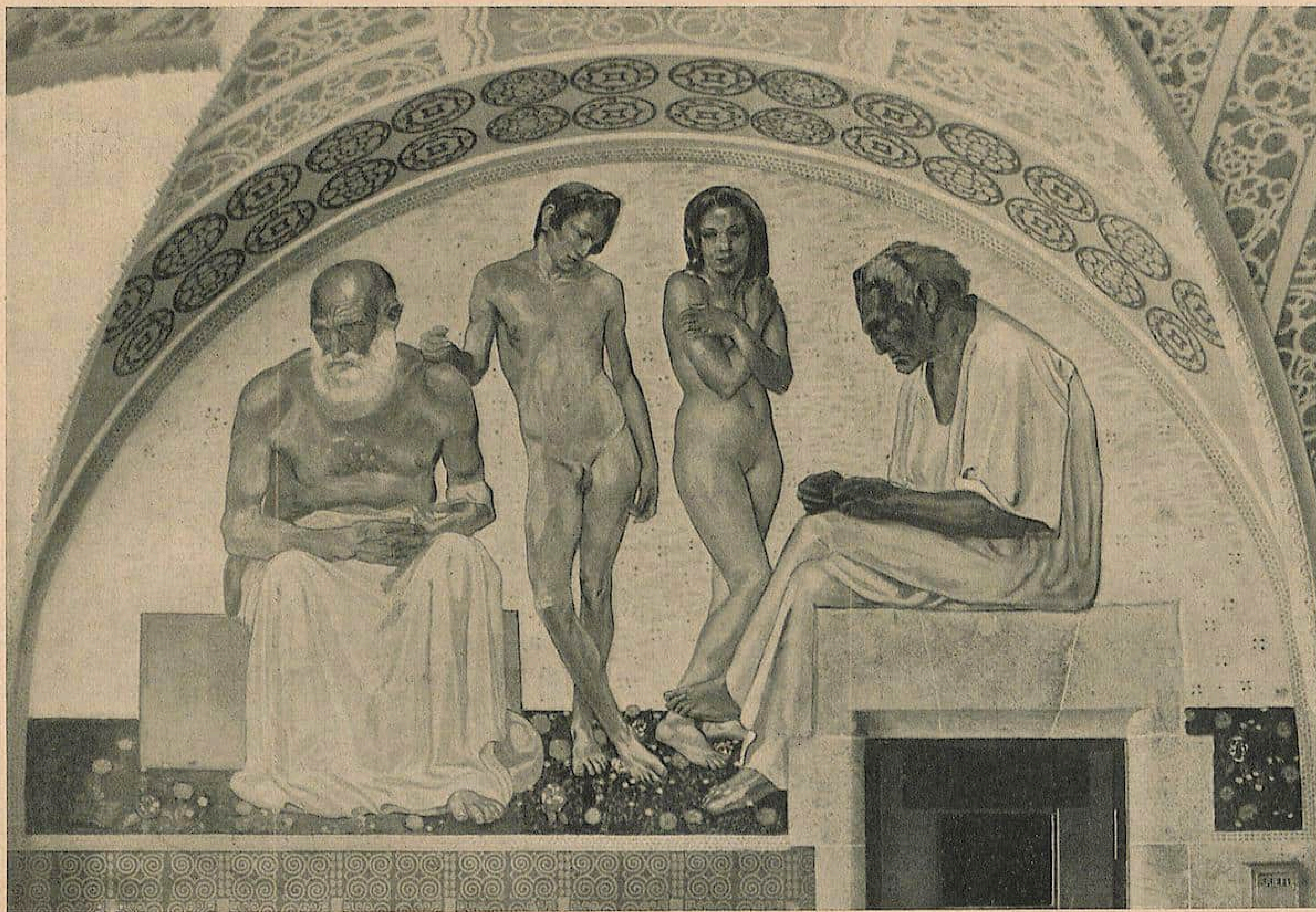
Es wäre nicht schwer, den Rhythmus dieser Seele und dieses Schaffens auf eine besondere Formel zu bringen, aber doch gewiß sehr töricht. Vielleicht, weil dieser Rhythmus auf einen eng bestimmten und im Verhältnis zur Ganzheit nur begrenzten Bezirk künstlerischer Erlebnisse sich bezieht und daher eine bezeichnende Formel beinahe greifbar sich zudrängt; aber sie würde die Schwermut ihres Gegenstandes nicht restlos ausklingen machen und gerade in ihrem Verstummen vor dem Rest der Unsagbarkeiten das Tiefste vorenthalten. Man könnte sagen, daß über einem traumerfüllten und verschlossenen Temperament ein leidenschaftliches Auge die Dinge erlebt, und daß in dieser Leidenschaft doch zugleich eine Einsamkeit und Schamhaftigkeit verborgen liegt, die das Auge immer wieder zu demselben Traumbild überredet. Man könnte ferner hinzufügen, daß dieses Traumbild, das gleicherweise in dem Antlitz einer Blume, einer Landschaft, wie in dem reichen und schwermütigen Linienklang einer ruhenden Frau offenbar liegt, durchtränkt ist von der Glut und der Leuchtkraft vieler Sommertage und von den Erregtheiten einer seltenen lichterfüllten Stunde. Nun haben die Dinge, wie wirkliche Traumdinge, nicht mehr eine kostümliche Oberfläche, die allein zu optischen Sensationen verführt, sie sind von einer transparenten Helle und Farbigkeit, deren Jubeln, deren Sprache um eine ganze Oktave gedämpft wird von der Herbheit und Scheu eines Einsiedlers, von dem Dunkel unausgesprochener Erlebnisse, mit dem alles rings um den Rahmen des leuchtenden Bildes übergossen zu sein scheint.

Aber was würde das alles besagen? Nicht mehr vielleicht, als wenn man das Leben des Künstlers beschreiben wollte. Dies Leben liegt einfach genug da, kaum daß man in ihm die nur zu Stunden zusammengepreßte Erfülltheit wahrnehmen kann. Es ist von geringem Belang, zu wissen, daß er 1875 in Bitterfeld geboren wurde, aber für den Freund seiner Bilder vielleicht von einigem, daß er seine Jugend am Schliersee erlebte, wohin er auch später oft zurückging. In München vertauschte er die Universität mit der Akademie, und die „Jugend" machte ihn der Öffentlichkeit bekannt. Exter in Dachau wurde sein Lehrer, als einziger, der ihm etwas zu schenken hatte. Es folgte die übliche italienische Reise, aber er gehörte nicht mehr der Generation an, der Italien zum großen Erlebnis wurde, sondern einer Jugend, die suchend umherirrte und noch nicht wußte, daß ihr Gestaltungswille der verblaßten Tradition nicht bedürfe, um sich auszudrücken. Wilhelm Ullmer, der Freund seiner Wanderjahre in Italien, später von einem herben Schicksal zerbrochen, ging mit ihm nach Dresden. Und dann malte er wieder am Schliersee. 1903 übernahm er in Jena die Leitung einer Kunstschule, die ihn nicht hielt und doch sein Leben untergrub. Wieder fuhr er nach Italien. 1910 zwang er sich zum zweitenmal, Lehrer einer Kunstschule in Berlin zu sein, aber auch diese vermochte ihn nicht zu halten. Ein unstetes Wanderleben führte ihn nun mit seiner Gattin von Stadt zu Stadt, eine innere Unrast trieb ihn umher, seine eigenen inneren Lichtbilder in der Welt lichter Dinge verwirklicht zu sehen, und etwas wie Erfüllung schenkte ihm eine Reise nach Schweden, wo der Zauber langer Tage die Tiefe und Bewegtheit, die Musik seines Seins restlos ausklingen machten. 1917 starb er. —

Es ist die Landschaft, mit deren Bild der werdende Künstler sich auseinandersetzt. Und die Art, wie Kuithan das tut, ist kennzeichnend für seine frühen Bilder. Luminaristische Impressionen, der mit Unbestimmbarkeiten überladene Aspekt der Ferne dienen dazu, das einfache gegenständliche Sein der Landschaft, ihr eigenes Klingen resonieren zu lassen. Das Landschaftsbild hebt weit vom Beschauer an, verklingt grenzenlos in der Ferne und klingt zusammen mit einem regenfeuchten, dunstigen, von siegreicher Sonne vergoldeten Wolkenhimmel, weil in diesem Schaun und Überschaun eine unsagbare Ruhe und vielleicht auch Schwermut sich aussprechen will, die die Zudringlichkeit der nahen Dinge abwehrt, um sich nicht zerstreuen zu lassen. Der Wald und die Ferne — von irgendeinem Gipfel aus gesehen, von einem Maler erlebt, dessen Schaun nicht von optischen Sensationen allein erfüllt ist.

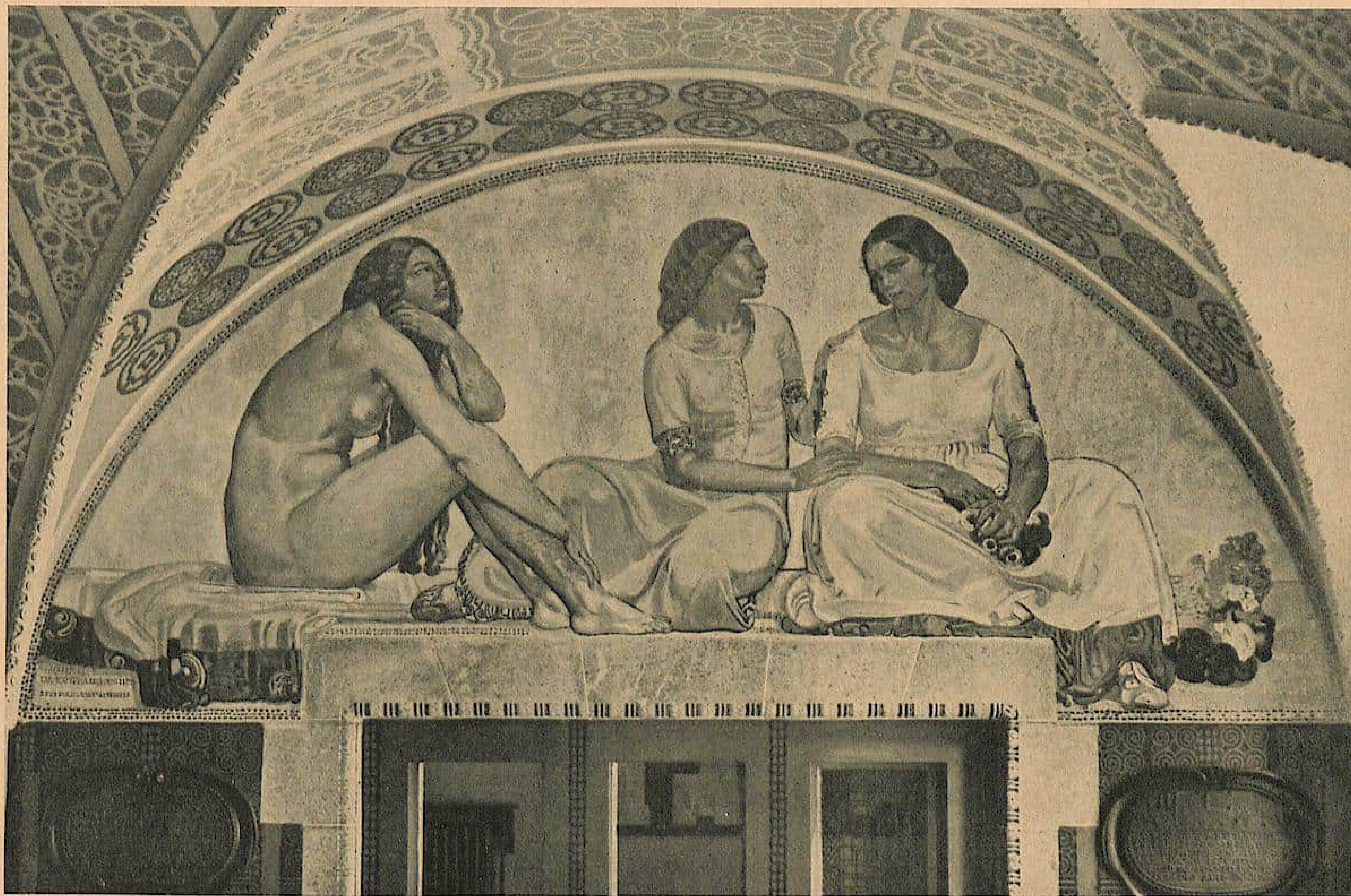
Und auch viel später, als der reife Künstler für dieses sein Schaun nicht bloß Eindrücke verwertet, sondern in ihm bewußt den Ausdruck und die Resonanz seines eigenen Selbst findet, ist dieser Standpunkt des Türmers beibehalten. Nun ist die Weite, von der Verschwommenheit ihrer eigenen poetischen Stimmungsinhalte befreit, ganz dem Gestaltungswillen des Auges unterworfen. Die Landschaft fließt in großen rhythmischen Flächen, die ihren Sinn von dem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH KUITHAN — DENKEN. WANDGEMÄLDE IM VORRAUM DER AULA DER UNIVERSITÄT JENA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH KUITHAN EMPFINDUNG. WANDGEMÄLDE IM VORRAUM DER AULA DER UNIVERSITÄT JENA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH KUITHAN MÄDCHEN MIT ÄPFELN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

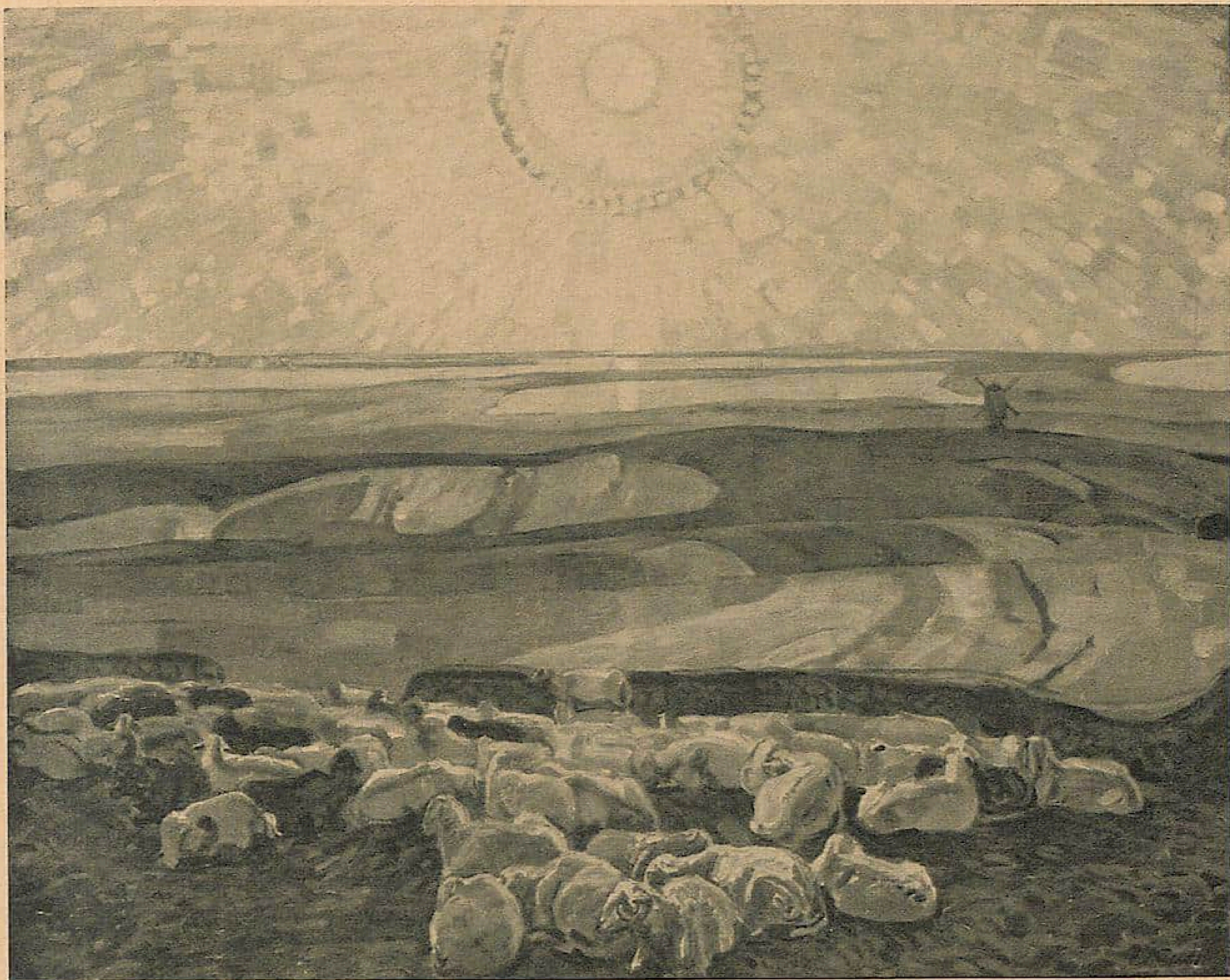


ERICH KUITHAN BILDNIS

Eigenleben der Farbe erhalten, in die Ferne, der Himmel baut sich als Riesenarchitektur darüber auf, die radialen Strahlen der Sonne fügen die Unbestimmbarkeiten mit geisterhaften Händen zu einer flammenden Lichtpyramide zusammen, und im Scheitel steht manchmal die Sonne, mit einem oder mehreren runden Höfen umgeben, in der Art wie auf alten Gemälden Gottvater oder der segnende Salvator in der Mandorla. Und die Feierlichkeit dieser Symmetrie verdoppelt den feierlichen Rhythmus der Landschaft.

In der Berliner Juryfreien Kunstschau 1921 war dem Künstler eine Gedächtnisausstellung seines Werkes bereitet, wo viele Kuithan erst kennen lernten, selbst die, welche glaubten, ihn schon zu kennen. Denn was da an den Wänden hing, war die reiche Ernte letzter Jahre. Und als erstes nach einer summarischen Umschau fiel es auf, wie sehr der Maler innerlich nach einer bestimmten Richtung hin orientiert war, eine Orientierung, die selbst im Gegenständlichen sich unverkennbar aussprach. Gleichsam dasselbe Motiv einer Melodie, nur immer leise variiert, dieselbe Pointe, nur immer andere Nuancen. Und deutlich rührte es an, wie sehr dies eine Motiv aus einem Bezirk außerkünstlerischer Schicksale herausgegriffen war, um es im künstlerischen Erlebnis hundertmal wiederzuleben. Jene Frau im roten Kleid, die einsam und schwer vor einem grauen und grünvioletten, mit großen Tulpen geschmückten Teppichgrund steht, in ihr klingt das Motiv in klarer Grundform. Und es ist dasselbe, wenn auch leise abgeändert: in der Frau, die im blauen Dunkel der Nacht ihr Haar löst, in der Frau, welche die „Ruhende" heißt. Und es klingt durch, selbst da, wo das Gegenständliche reicher variiert ist:

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



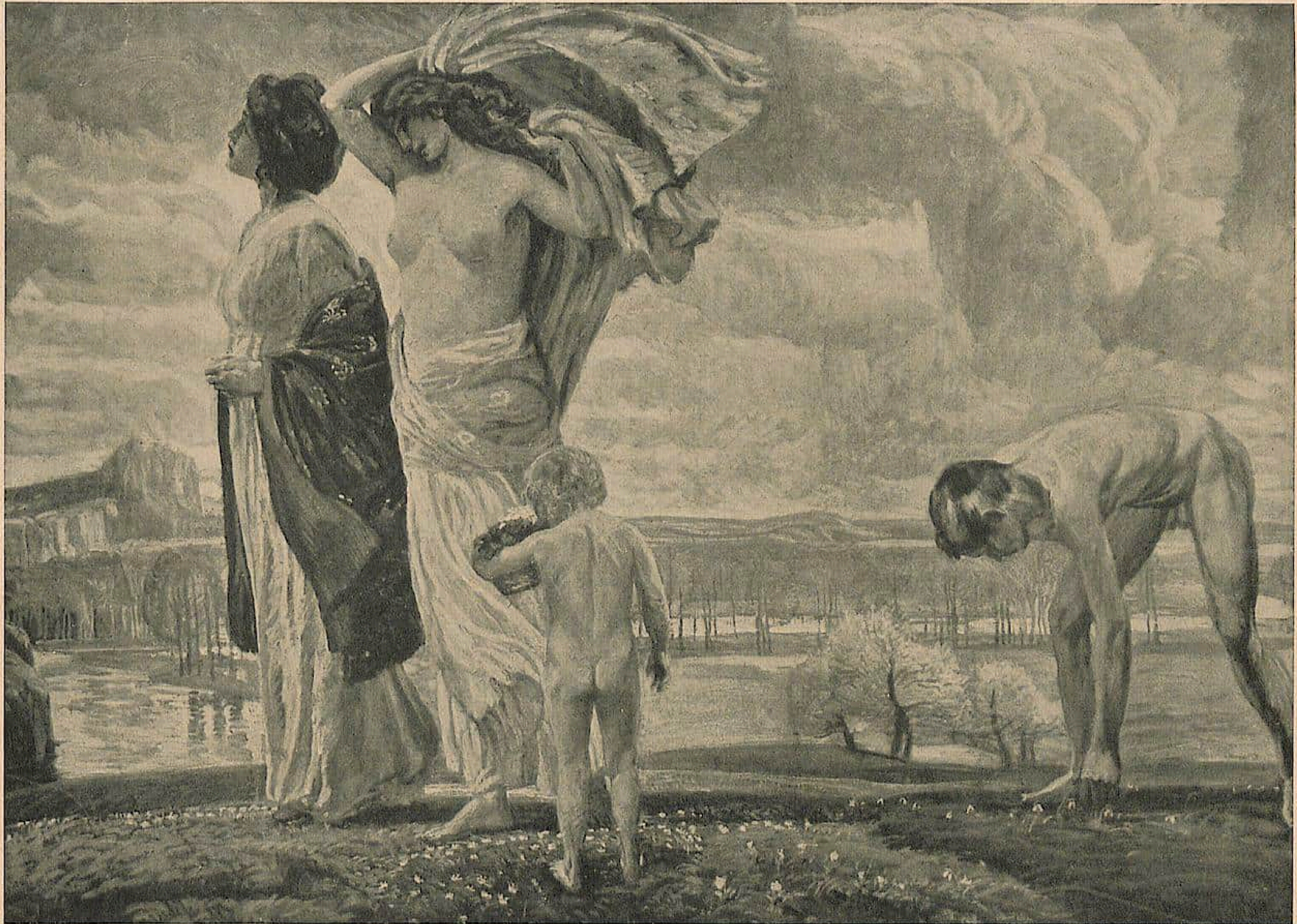
ERICH KUITHAN RÜGENLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH KUITHAN SABINE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH KUITHAN FRÜHLINGSWIND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

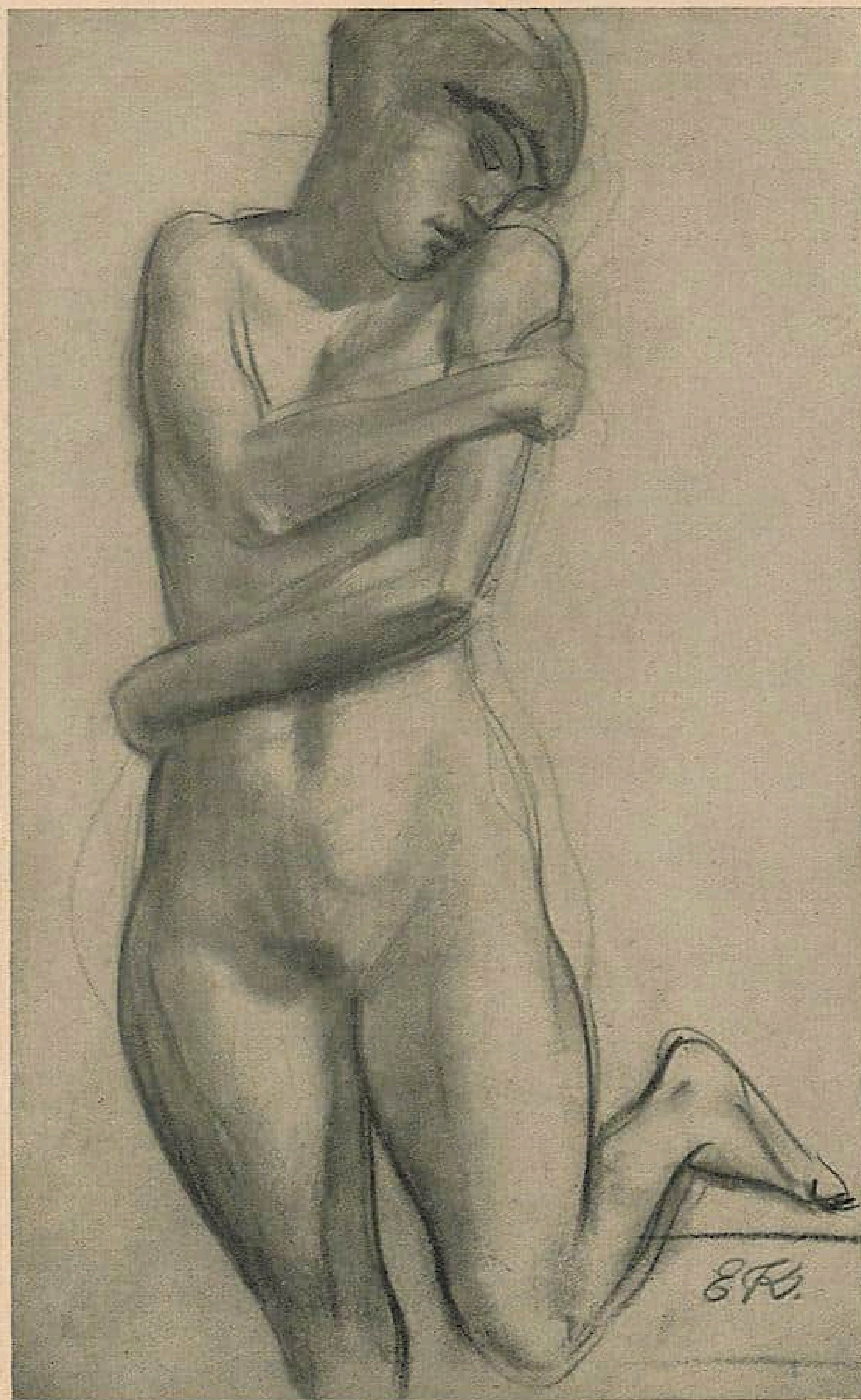


ERICH KUITHAN ABENDSTUNDE

Mutter und Kind. Mutter und Kind, in großer Silhouette, am Strande, auf einer Wiese, in einer Felsgrotte, oder einfach vor einem grauschwarzen Grund, wo ein Tulpenornament die Stimmung der Landschaft vermittelt. Oft sind es auch zwei Frauen, wie in der „Abendstunde", oder ein „Paar mit der Laute", oft nur Blumen, aber auch in ihnen erkennt man die eine Melodie nur zu deutlich. Immer sagt der Künstler dasselbe, wie einer, der sein ganzes Leben Madonnen gemalt hat und dann einmal aus irgendeiner belanglosen Liebe heraus zur Darstellung eines anderen Dinges verführt wird: sicher wird auch dieses die Seele und die Züge seiner Madonnen tragen. Und was Kuithan zu sagen unternimmt, das ist von jener verschlossenen Art, mit der man etwas sehr Schönes und sehr Holdes nicht auszusprechen wagt, sondern lieber mit der Geige zu erraten gibt. Es ist eine Attitüde, in der eine große Erfülltheit mit einer leisen Trauer sich mischt, ein scheues Liebkosen der Dinge und eine tiefe Ruhe und Stille. Seinen ganzen Reichtum verschenkt der Künstler dieser Frau. Und als ob die Fülle des Reichtums zu schwer sei, liegt eine Schwere in ihrem Körper, eine Demut in dem Neigen des Hauptes, eine erfüllte Ruhe in ihren Händen. Und dann kommt zuweilen eine zögernde Bewegung hinzu, eine Gebärde wie aus einem Traum heraus, ganz überladen von der Schwere und Schwermut tiefen Begreifens, der Ansatz eines Wortes, das man sagen möchte und doch weiß, daß man es nie sagen wird.

Die geringe Erfindungskraft läßt die Phantasie des Auges nur noch deutlicher werden. Wie ein Schwamm scheint diese vollgesogen von der Leuchtkraft gesättigter Farben und unnennbarer Töne. Ein Ding anzusehen oder anzuhören, wie es klingt, wenn die Mittagssonne es vergoldet, wenn das blaue Dunkel der Nacht es einhüllt, wenn der Glanz einer Wiese auf ihm widerglänzt oder das Licht des Mondes es überflutet — das zu sehen, in der unerschöpflichen Fülle der Variationen, wozu braucht es

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

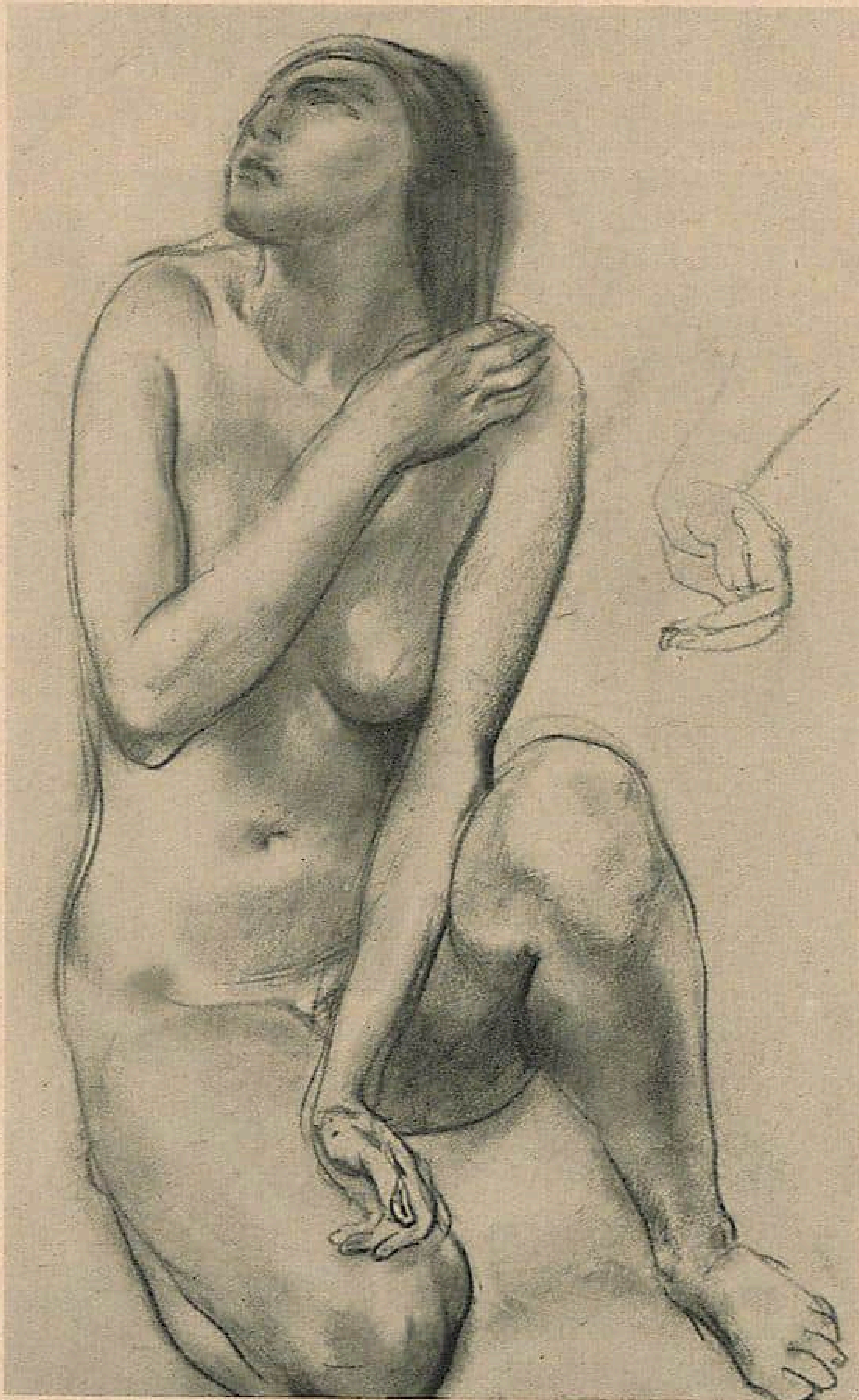


ERICH KUITHAN WEIBLICHER AKT (ZEICHNUNG)

da mehr als dieser Frau? Im Strandbild mußte dieses Auge ein Korrelat finden für das eigene innere Bild, um beide dissonanzlos miteinander zu verbinden und schließlich das eine für das andere zu nehmen. Frauen am Strand: das ist so oft der passendste Ausdruck für das, was er sagen will. Und so hat er auch da seine schönsten Bilder gemalt. Groß heben sich die Silhouetten von der Lichtflut ab. Aber das Meer ist nur die Folie, wie auf einem anderen Bilde der Teppich mit dem leuchtenden Tulpenmuster. Und doch nicht bloß Folie, denn manchmal wird auch der Teppich zum Meer, als ob die Frau der Folie den Sinn des Meeres verleihe. Und wunderbar ist es, wenn drei nackte Frauen am Strande stehen, von einem klingenden Rhythmus der Bewegung unlöslich miteinander verbunden, ihre Körper von zu vielem Licht erfüllt und in ihren Konturen die ganze Sonne festsaugend.

Kuithan hat auch viele Blumenbilder gemalt, aber sie haben nicht die Bestimmung von Stillleben, sie sind von jenen klingenden Inhalten erfüllt, die wir nun kennen. Denn der Maler braucht für sein Erlebnis nicht die Mythenbilder kosmischer Empfindsamkeiten und Reflexionen, nicht die von fernen großen Zeiten sanktionierten Typen der Pilgerschaft, der Heiligenlegende usw., er steht so rein und klar, in jedem Bild so ganz Eigentum seiner selbst

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH KUITHAN WEIBLICHER AKT (ZEICHNUNG)

da, so fern allen irgendwo einmal gebrauchten symbolischen Anzüglichkeiten, daß man nur zu gut den einfachen Blumenfreund in ihm begreift. Und wie klingen die bloßen Namen: Kresse mit Georginen, Sonnenblumen, Kürbis am Spalier, Tulpen und Primeln, Blumen in einer grünen Vase. Kuithan aber verleiht ihnen nicht den Duft des Stillebens, er möchte sie in der Pracht ihres Sommers zum wunderbaren Dekorationsstück machen. Aber der Blumenfreund überwiegt den Dekorateur, und so haben diese Bilder von dem einen etwas zu viel und von dem anderen etwas zu wenig.

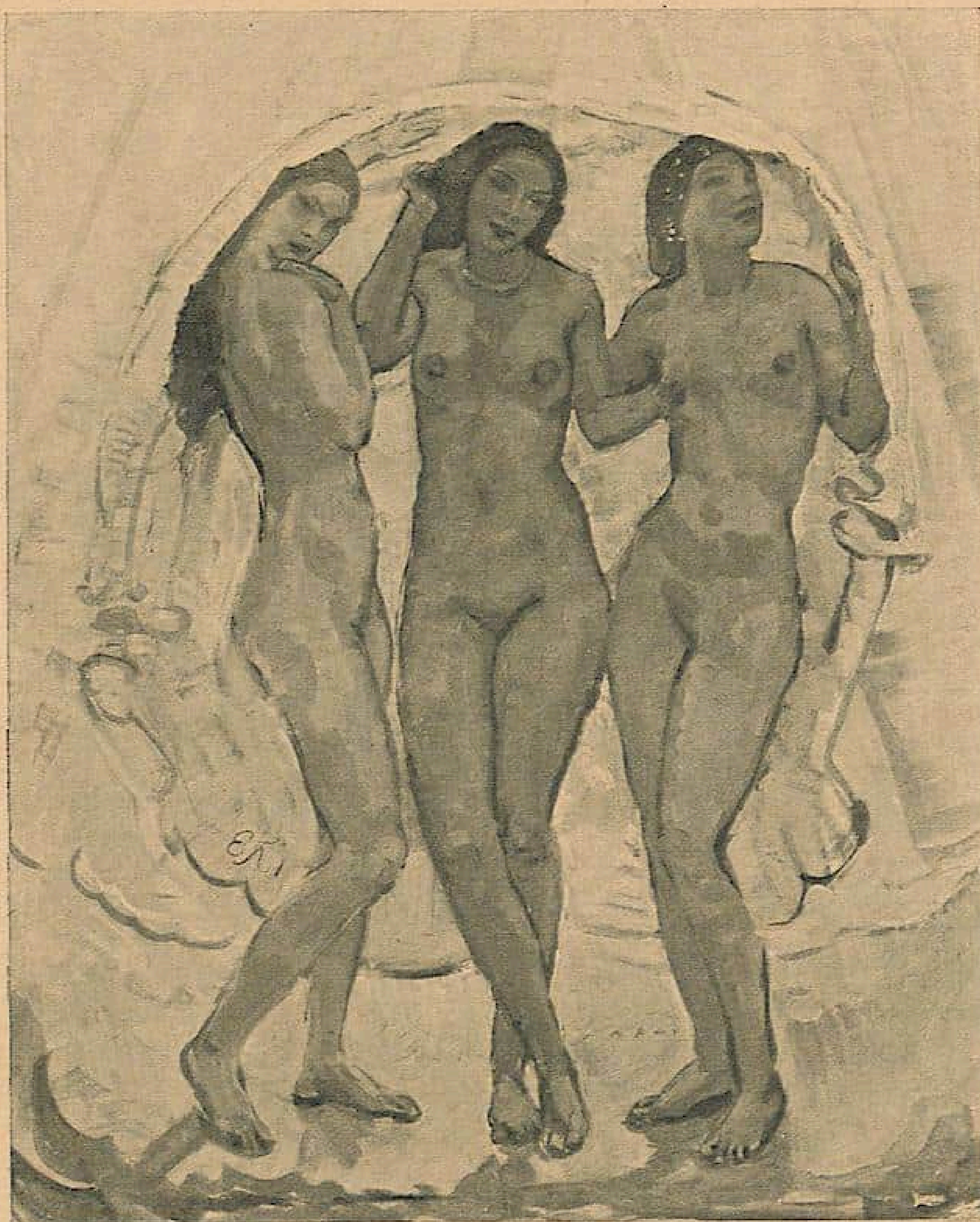
Überall dort, wo das Dekorative Absicht und Zweck wird, kommt eine prominente Nuance in seine Kunst, die kühl läßt. Kuithan hat Arbeiter gemalt, die auf ihrem Nacken schwere Kohlenkörbe tragen, muskulöse Gestalten, schwerfällig und eintönig im Nebeneinander. Das Kolorit ist herabgestimmt zugunsten einer großartigen Liniensprache. Aber das Pathos der männlichen Gebärde liegt ihm nicht. Es ist doch leicht zu erraten, daß der Maler, der die Stille solcher Frauen gemalt hat, nicht leicht zur Rhetorik gestraffter Männerleiber findet. Und gerade vor diesen Bildern sagten manche, die leicht eine erlösende Formel finden, andeutend: Hodler. Und sie meinten damit etwas, was viel sagen sollte und doch nichts sagte. Denn das Lineare — und das war es, was zu der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

verirrten Formel führte — war nicht Kuithans großes Erlebnis. Nicht so, daß er sich nicht darauf verstanden hätte, im Gegenteil, in allen Bildern ist die formale Lösung so selbstsicher, so selbstverständlich, glatt und leicht, daß man gar zu sehr spürt, wie die Form ihm nie zum Problem wurde, ihre lineare Struktur nie fragwürdig. Und darum ist die Hodlerformel falsch. Doch scheint es, als ob der Künstler sich selbst darüber nicht ganz klar war, wenn er auch selbstverständlich den Hinweis auf den Schweizer, den er hoch schätzte, ablehnte. Seine große Künstlersehnsucht galt nämlich der „Wand". Doch er kam nur selten dazu, wie in dem Fresko der Jenaer Universität. Als ob das Schicksal den Sinn seiner Mission erraten hätte, verweigerte es ihm die „Wand" und stellte ihn in einen Bezirk, in dem er sich wohl aussprechen konnte.

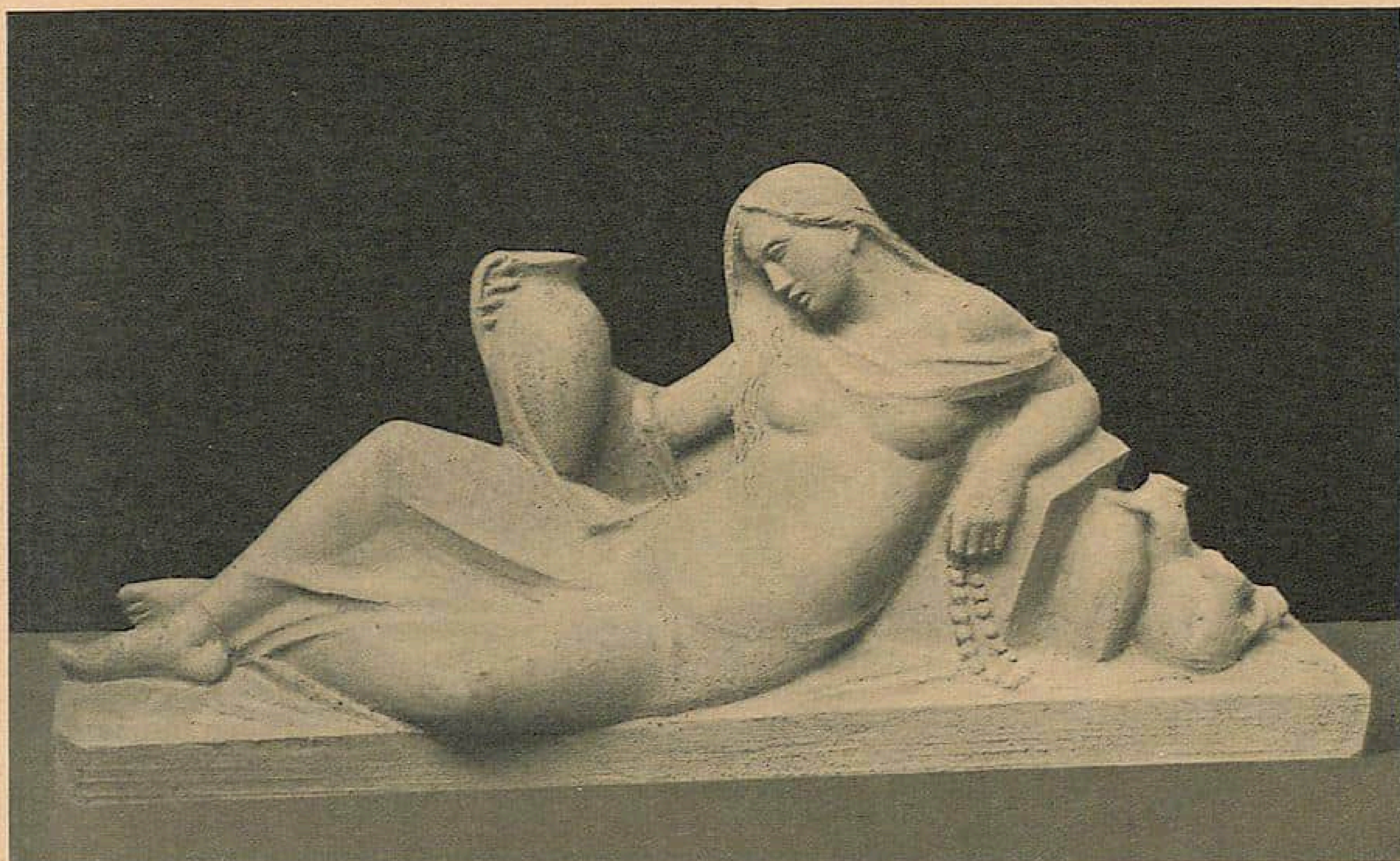
Vor der Eröffnung der Juryfreien Kunstschau war die Rede davon, daß man in den, vielleicht nur Wenigen bekannten, letzten Werken Kuithans etwas Seltenes erwarten dürfe. Und dann waren die einen in ihren Erwartungen übertroffen und andere enttäuscht. Die einen, weil sie bloß einen Verkünder von gestern erwartet hatten und nun einen rechten Künstler lieben lernten, die anderen, weil sie einen Priester ihrer Angelegenheiten erhofften und einen fanden, der über sie hinwegblickte in eine Ferne, die man nicht sieht.

Hans Wühr



ERICH KUITHAN — DREI FRAUEN VOR WEISSEM TUCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



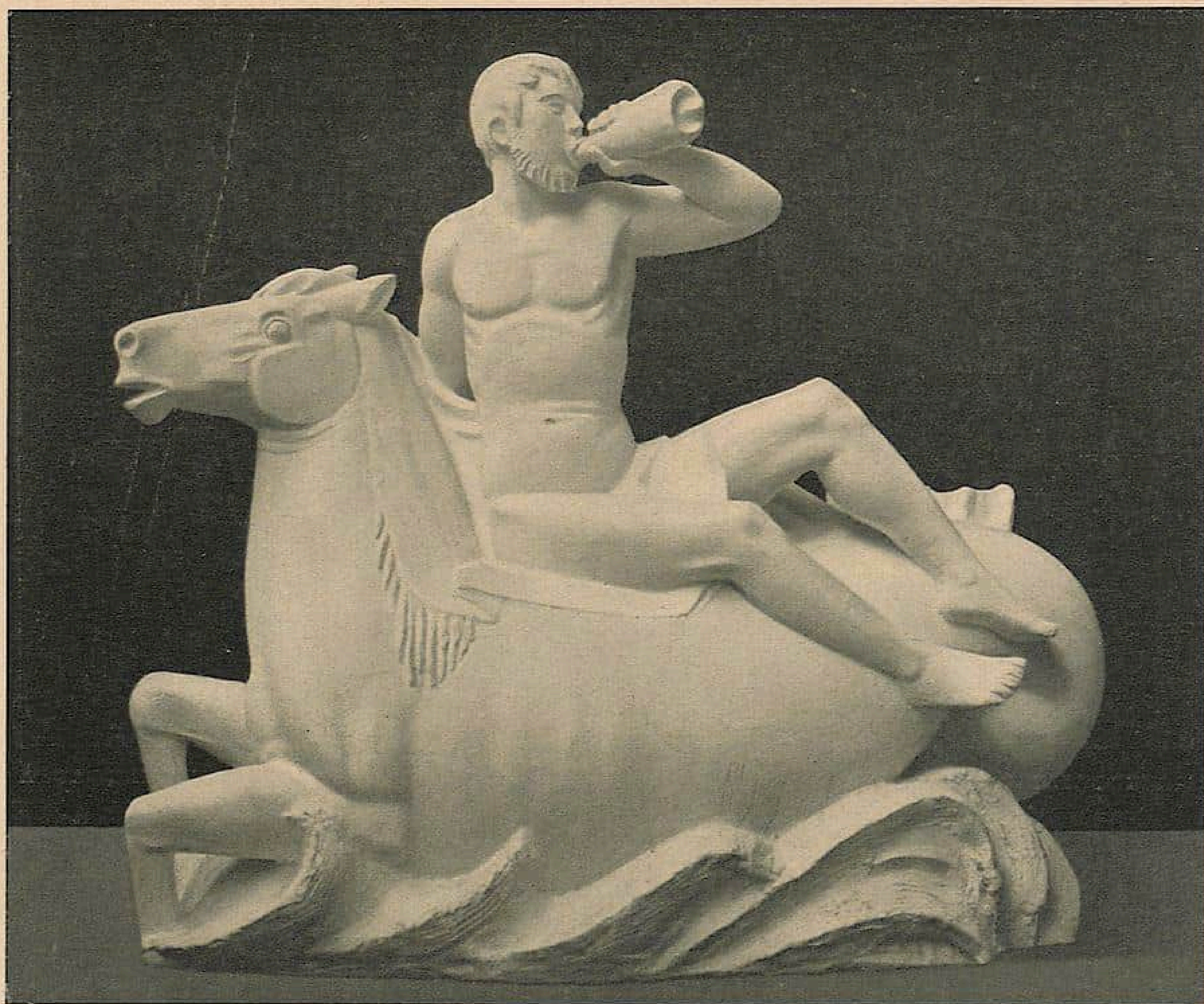
E. MAYER-FASSOLD TERRAKOTTAFIGUR ÜBER EINER TÜRE

EUGEN MAYER-FASSOLD

Gelegentlich mehrerer Wettbewerbe der jüngsten Zeit tauchte zuerst der Name des Münchener Bildhauers Eugen Mayer-Faßold auf. Er war regelmäßig unter den Preisträgern zu treffen; wiederholt wurde ihm der erste Preis zuerkannt und das bei wechselnden Preisrichtern: er ist also nicht der Erwählte eines Kreises von Zunftgenossen, die einer Richtung oder Ausdrucksweise huldigen, der seiner Eigenart entgegenkommt, sondern Mayer-Faßolds Kunst besitzt etwas Zwingendes in sich selbst und in ihrer Ausprägung, sie hat etwas so Starkes und Überzeugendes, daß sich Künstler verschiedenster Art mit ihr befreunden, auf sie sich festlegen können. In gleicher Weise zeigten die Wettbewerbe mit der Mannigfaltigkeit ihrer Forderungen, daß Mayer-Faßold nicht ein Spezialist nach irgend einer thematischen Seite hin ist. Die Aufgaben, die ihm zuwuchsen, waren verschiedener Art. Einmal galt es Brückenfiguren zu entwerfen, dann einen zur Ehrung Lenbachs bestimmten Brunnen zu gestalten, hierauf ein Relief, schließlich ein Kriegerdenkmal für das Münchener Armeemuseum. Abgesehen von diesen gestellten Aufgaben, versuchte sich Mayer-Faßold zu gleicher Zeit an Problemen seiner Kunst nach eigener Wahl. Verschiedene Kleinplastiken in Majolika und Terrakotta, die man kürzlich im Münchener Kunstgewerbeverein sah, gehen freilich einige Jahre zurück und, so interessant sie als Statuen einer Entwicklung, so reizvoll und in gewissem Sinne lecker sie in der Erscheinung sind, für die Bewertung der letzten Leistungen Mayer-Faßolds kommen sie nur als Stufen in Frage. Indessen bestehen Zusammenhänge insoferne, als Mayer-Faßold heute wie damals ein begeisterter Freund der Kleinplastik ist, in deren Ausmaßen sich seine Kunst besonders wohl fühlt, ohne daß sie deshalb zierlich oder spielerisch wäre. Wie in den antiken Kleinbronzen ist auch in Mayer-Faßolds Kleinplastiken der Zug ins Monumentale: das Format tut der inneren Größe eines Kunstwerkes keinen Eintrag.

Die Beherrschung der Techniken keramischer, Stein-, Bronze- und Holzplastik, die in Mayer-Faßolds Werk alle in Erscheinung treten, ist erstaunlich; sie erklärt sich daraus, daß der junge Künstler, der heute noch an der Münchener Akademie im Rahmen der Hahnschule im Atelier steht, nachdem er vorher an der Münchener Kunstgewerbeschule unter Wadere

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. MAYER-FASSOLD MEERGOTT AUF SEEPFERD

gearbeitet, aus der Praxis hervorgegangen ist: sie ist nun einmal für alle jene Künstler, bei denen die Beherrschung und Verarbeitung des Materials eine entscheidende Rolle spielt (bei Bildhauern und Architekten also in höherem Grade als bei Malern und Graphikern), die beste Schule.

Auf der letzten Ausstellung der Secession im Münchener Glaspalast 1920 gab Mayer-Faßold mit einer großen figürlichen Gruppe dem Plastiksaal den Mittelpunkt. Das schöne, schon merkwürdig reife Können des Künstlers trat darin erfreulich klar zutage, obschon man unbedingt verspürte, daß es für einen Künstler von den Anlagen Mayer-Faßolds über diese Lösung hinaus noch Entwicklungsmöglichkeiten gibt.

Im Rahmen dieser Veröffentlichung erscheinen mehrere Kleinplastiken des Künstlers. Man verspürt vor diesen graziösen Schöpfungen vielleicht noch ein wenig die Anregung, die von Hahn herkommt, fühlt sich wohl auch einmal an Albiker erinnert. Das erklärt sich zwanglos aus der zeitgenössischen Stimmung — die gleichen Probleme beschäftigen heute verschiedene Künstler, und jeder findet schließlich doch seine eigene Lösung. Man braucht nur darauf hinzuweisen, wie Hildebrands umwälzende theoretische Äußerungen zum Problem der Form Gemeingut der heutigen Bildhauergeneration wurden, ohne daß daraus eine Abhängigkeit der Gesamtheit von Hildebrand zu konstruieren wäre.

Mayer-Faßold beherrscht besonders die Darstellung der Bewegung als Ausdruck seelischer Stimmung; obwohl fest verankert und standhaft, sind seine Gestalten doch unendlich bewegt — von innen heraus —; auf ihrer leichten, beschwingt aufsteigenden Art, die mich irgendwie an geschmeidige Blumenkelche, die sich dem Lichte aufschließen, gemahnt, beruht der Zauber der Kunst dieses jungen Plastikers.

G. J. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. MAYER-FASSOLD — MEERGÖTTIN AUF DELPHIN

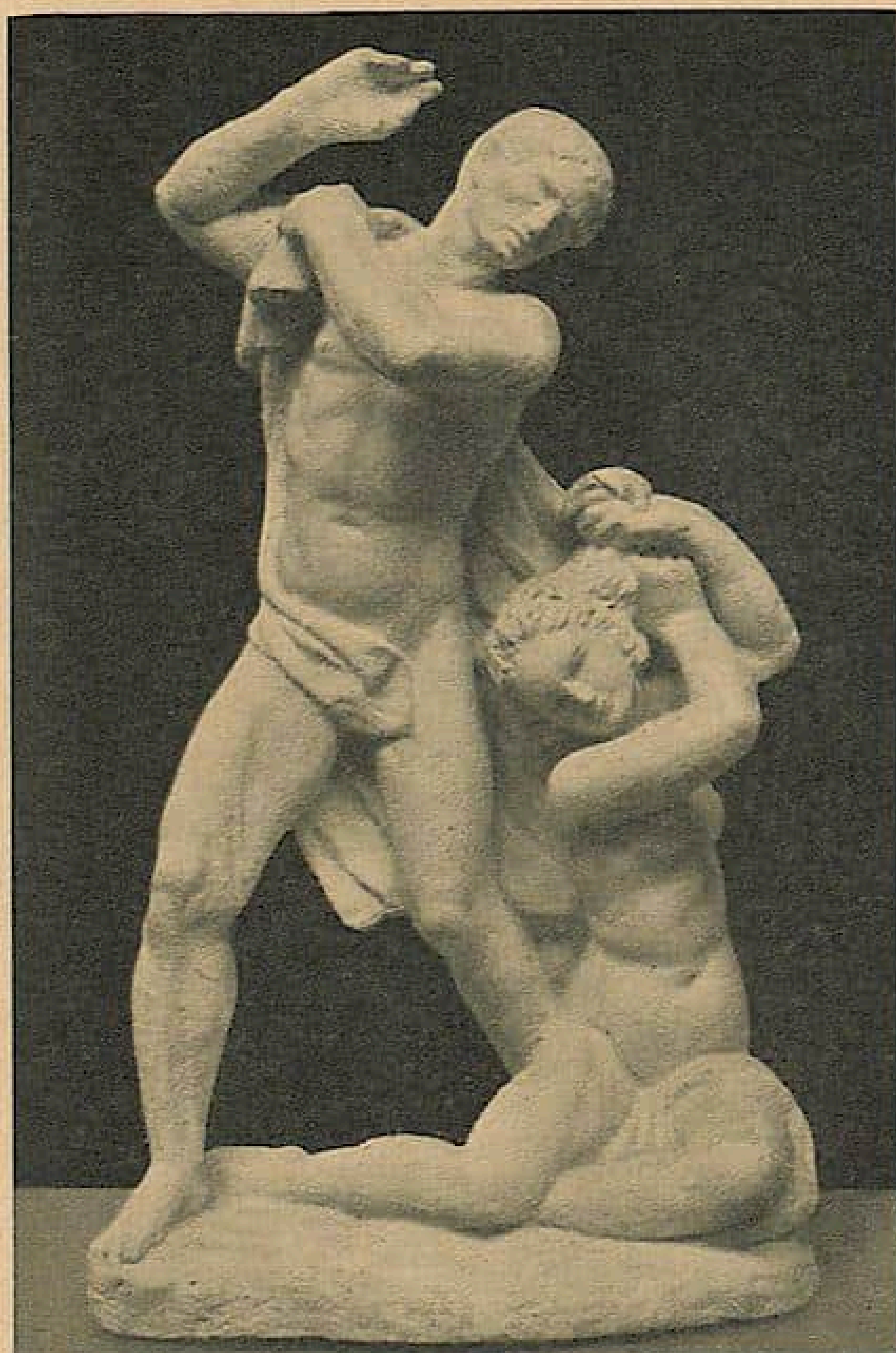
WASSER UND BRUNNEN IN ALTER UND NEUER SYMBOLIK

Im Steppenbrand der tropischen Sonne, auf jenen baumlosen unendlichen Ebenen, wo die Gluthitze über dem ausgedörrten Boden zittert und flimmert und wo nach einem Regenguß plötzlich wie durch einen Zauberschlag die üppigste Vegetation aufkeimt, da ist die Heimat jener ersten mythischen Vorstellungen von der alles befruchtenden, alles nährenden Urkraft des Wassers. „Wasser ist süßer denn Milch“, sagt im Sprichwort der Araber. In die Länder nahe der afrikanischen Zone verlegte man den Ursprung der vier Ströme, die aus dem Garten Eden herkamen. Am Tigris, Euphrat und Nil genoß das feuchte Element zuerst göttliche Verehrung, erstanden die ersten Symbole, jene bildlichen Wasserzeichen, die durch die Mythologien aller Völker des Mittelmeerbeckens hindurch auch in den abendländischen Kreis und in die christliche Symbolik eindrangen. In feuchte, täuschende Nebelschleier eingehüllt, erscheint das Bild der „fließenden“ Maja oder Rhea, der Urmutter alles Seins.

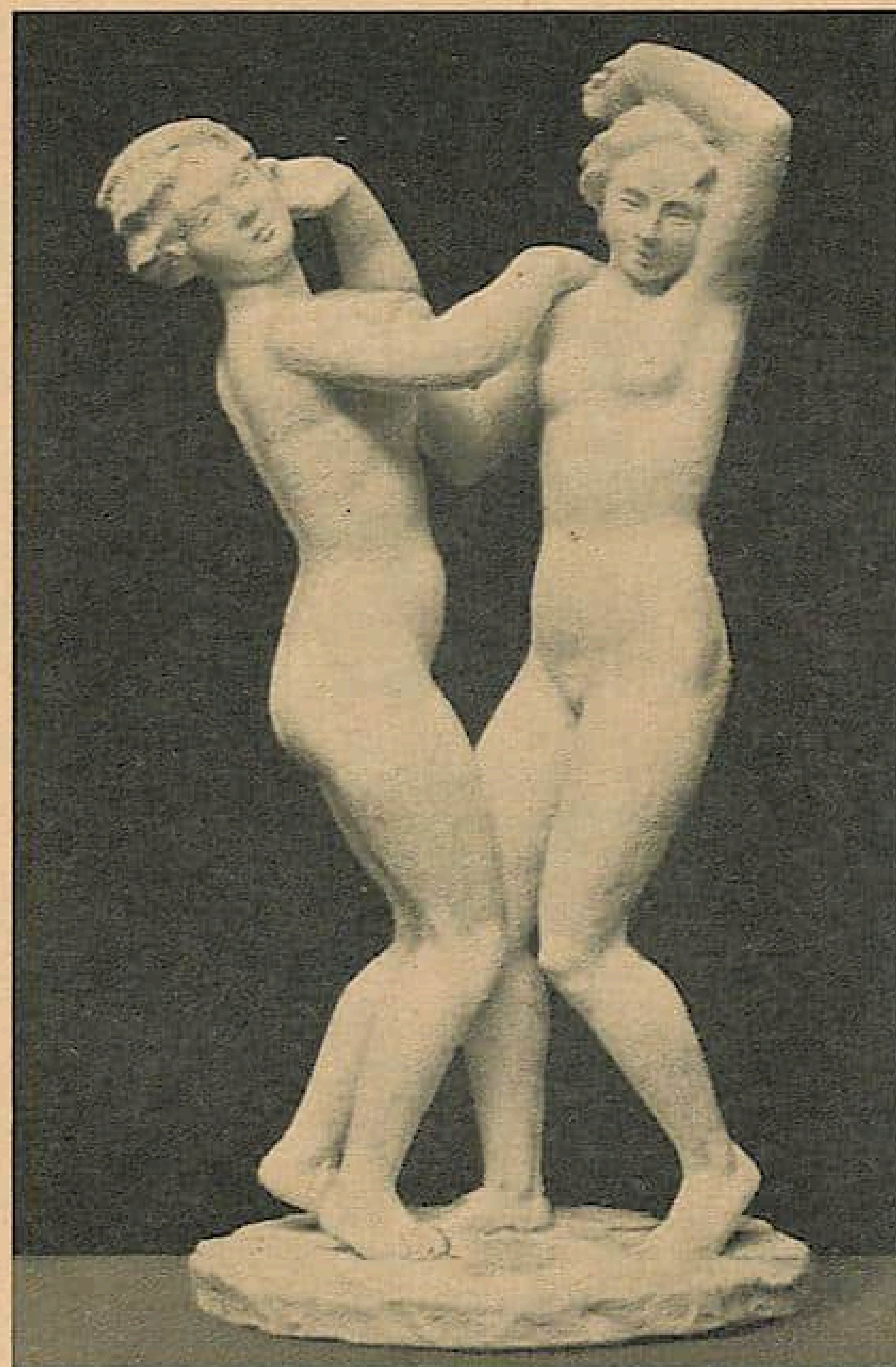
Okeanos ist der Stammvater aller Meeresgötter. Wie Poseidon, schwingt er den Dreizack und erschüttert das Meer und die Erde. Meerwasser ist das „Erzeugende“, Flußwasser das „Ernährende“.

Göttliche Verehrung genoß daher der Nil. Die in der vatikanischen Sammlung aufbewahrte Nilstatue aus schwarzem Stein ist geradezu der Typus einer allegorisch-symbolischen Darstellung einer unendlichen Reihe von Flußgöttern nach ihm geworden. Die am Boden lagernde Gestalt erscheint als männliche Flußgottheit von starkem Gliederwuchs, wohlbeleibt, mit bärtigem Haupte. Der lagernde Gott stützt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. MAYER-FASSOLD JOSEF UND POTIPHAR



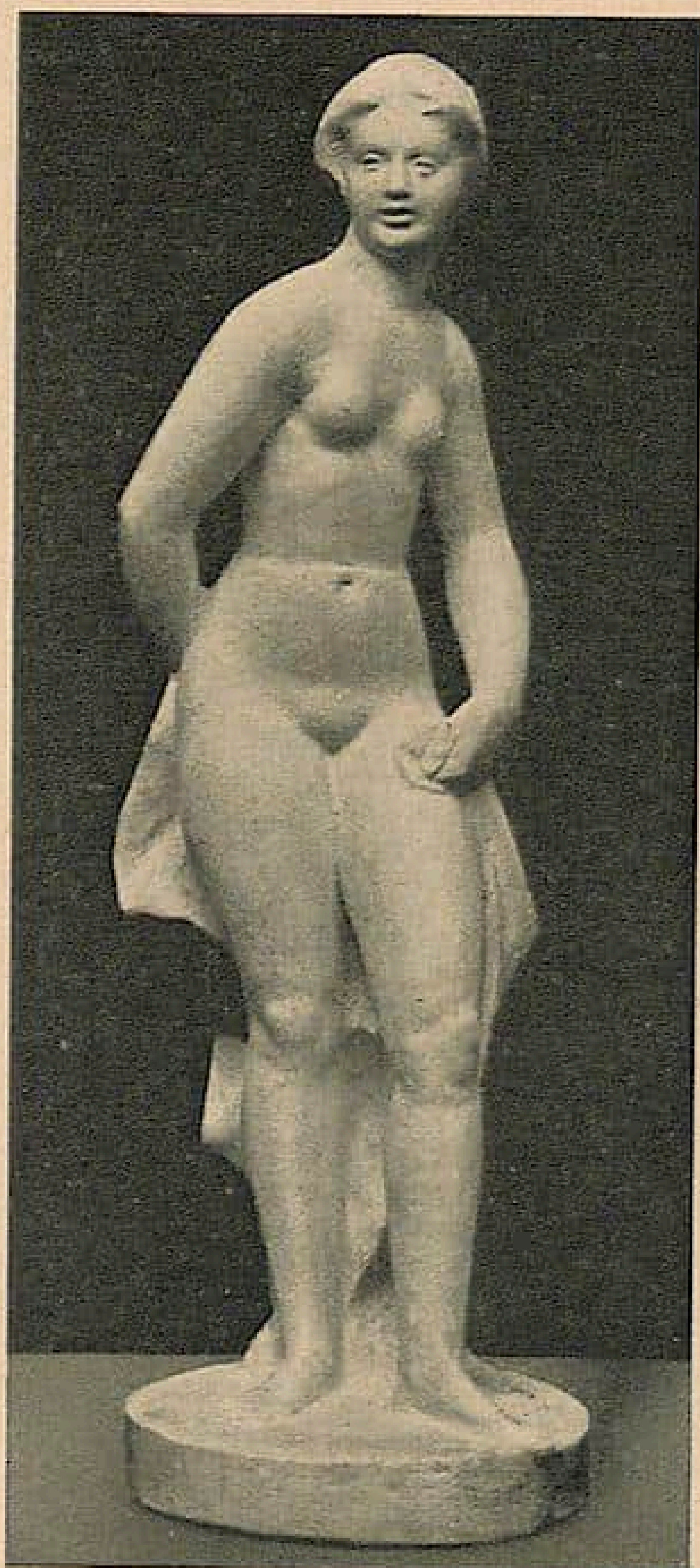
E. MAYER-FASSOLD ZWEI TÄNZERINNEN

sich mit dem linken Arm auf die Sphinx, das Abzeichen des Landes. Die Kinder um ihn sind so angeordnet, daß sie an seinen Gliedern bis zum Kopfe herauf, jedes immer eine Stufe höher steigen. Daher man das Ganze auch eine symbolische Darstellung des Nilpegels genannt hat. Am Fuße erscheint bei den Kindern ein Krokodil und ein Ichneumon. Da das heilige Krokodil im steigenden Nil vorkommt, so wehren die Putto den Ichneumon, seinen Feind, von ihm ab. Auf die Fruchtbarkeit des Nils deutet das Wasser, das über den Sockel fließt, worauf auch Wasserpflanzen abgebildet sind. Die Fruchtbarkeit des Wassers kommt fernerhin zum Ausdruck in dem Füllhorn und den Ährenbündeln. Mißwachs, der durch Übersteigung der Pegelhöhe entsteht, wurde auf einem Gemälde des Philostratus durch ein auf dem Kopfe des Nils sitzendes Kind angedeutet.

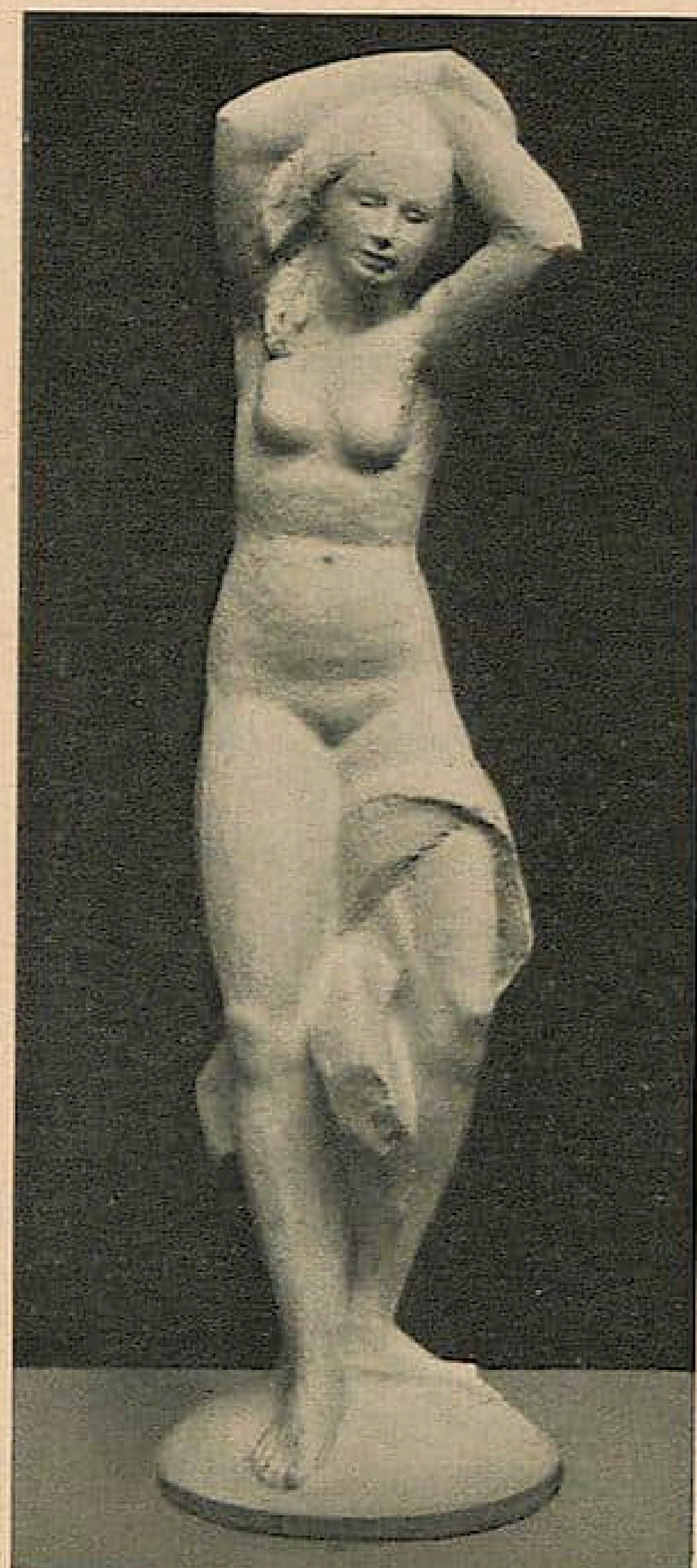
In einer späteren Umdeutung erscheinen die Nilkinder als Kalendergenien. Im Veitshöchheimer Hofgarten sind solche Kindergestalten mit dem Hund (Syrius, Hundsstern), dem Krebs, als kosmische Wasserzeichen dargestellt. Die im dortigen Brunnen auftretenden Gazellen gehören gleichfalls in diesen symbolischen Kreis. Gazelle bedeutet Wasser. Da sie alle Stunden uriniert, bezeichnete man sie auch als Wasseruhr. Nilbecher weisen auf den alten Gebrauch, das geheiligte fruchtbare Wasser des Nils in Krügen zu versenden, hin. In der dortigen „Nilbahn“ stehen auch Nilkrüge mit Lotosgewinden, mit Osiris, Hörner- und Stiermasken. Auch der Löwenkopf, der häufig als Brunnenmaul vorkommt, gilt als Hieroglyphe für Wasser, denn der Nil steht am höchsten, wenn die Sonne ins Zeichen des Löwen tritt. In der antiken Auffassung jagt der Löwe Nymphen, weil im Stande des Löwen die ausdörrende Sonne die Wasserquellen bald versiegen macht. Auch Apollo mit dem Bogen und Daphne untersteht einer in diesem Sinne symbolischen Deutung.

Unter den allegorischen Gestalten der Flußgottheiten stellt die Statue des Nils den ältesten und bekanntesten Typus dar. Die spätere Zeit schuf eine Fülle ähnlicher Personifizierungen von Flüssen als lagernde männliche Gestalten mit schilfumwundenem Haar, bärtigem Kinn, auf Urnen gestützt, aus denen Wasser fließt, oft mit Ruder in der Hand oder sonstigen Abzeichen, die auf lokale Eigentümlichkeiten und Örtlichkeiten hinweisen. Seltener ist der Typus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. MAYER-FASSOLD BADENDES MÄDCHEN



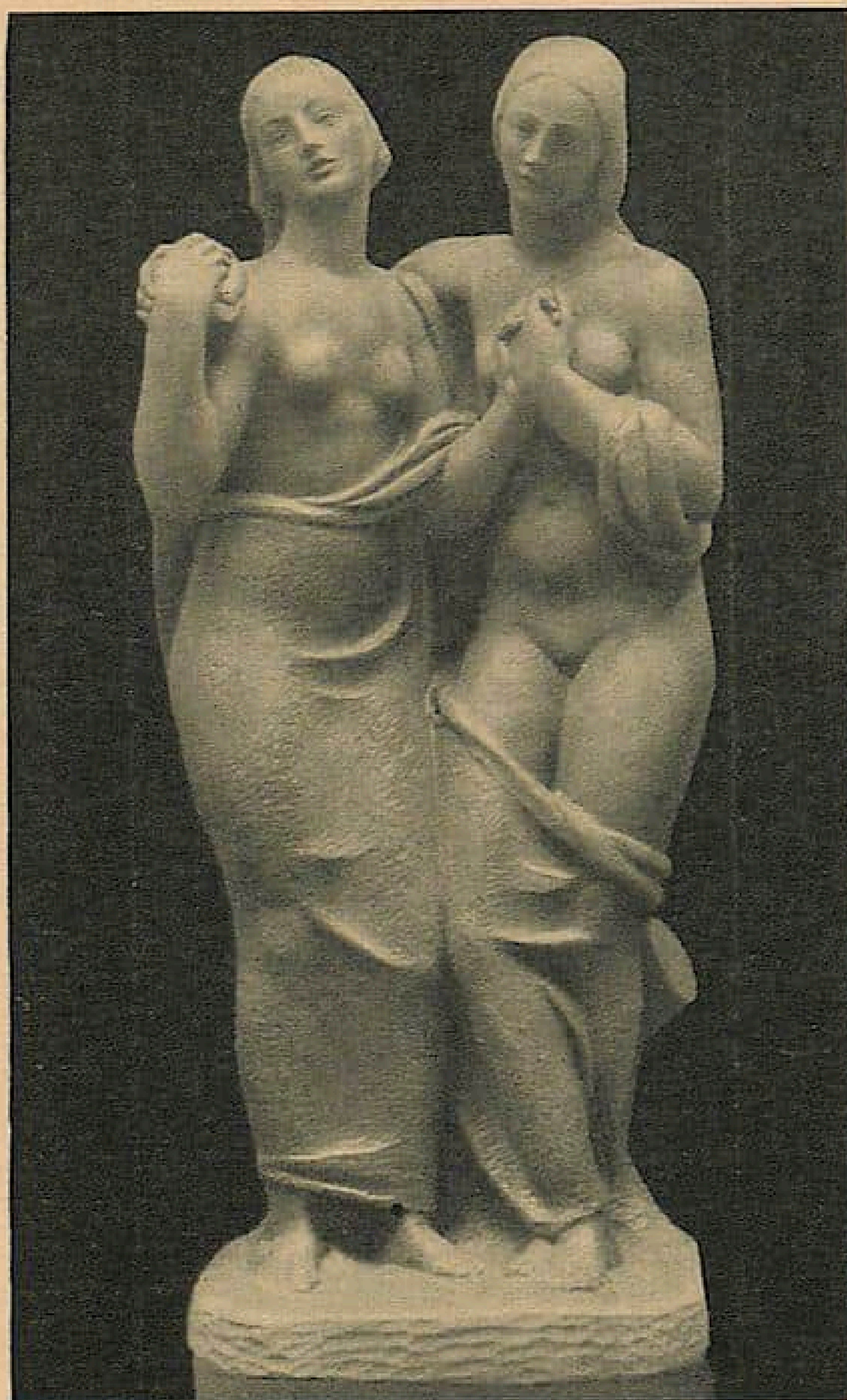
E. MAYER-FASSOLD ▫ TANZENDE

der weiblichen Flußgöttinnen. Eine späte Erfindung sind die weiblichen Gestalten, aus deren Brüsten Wasser fließt.

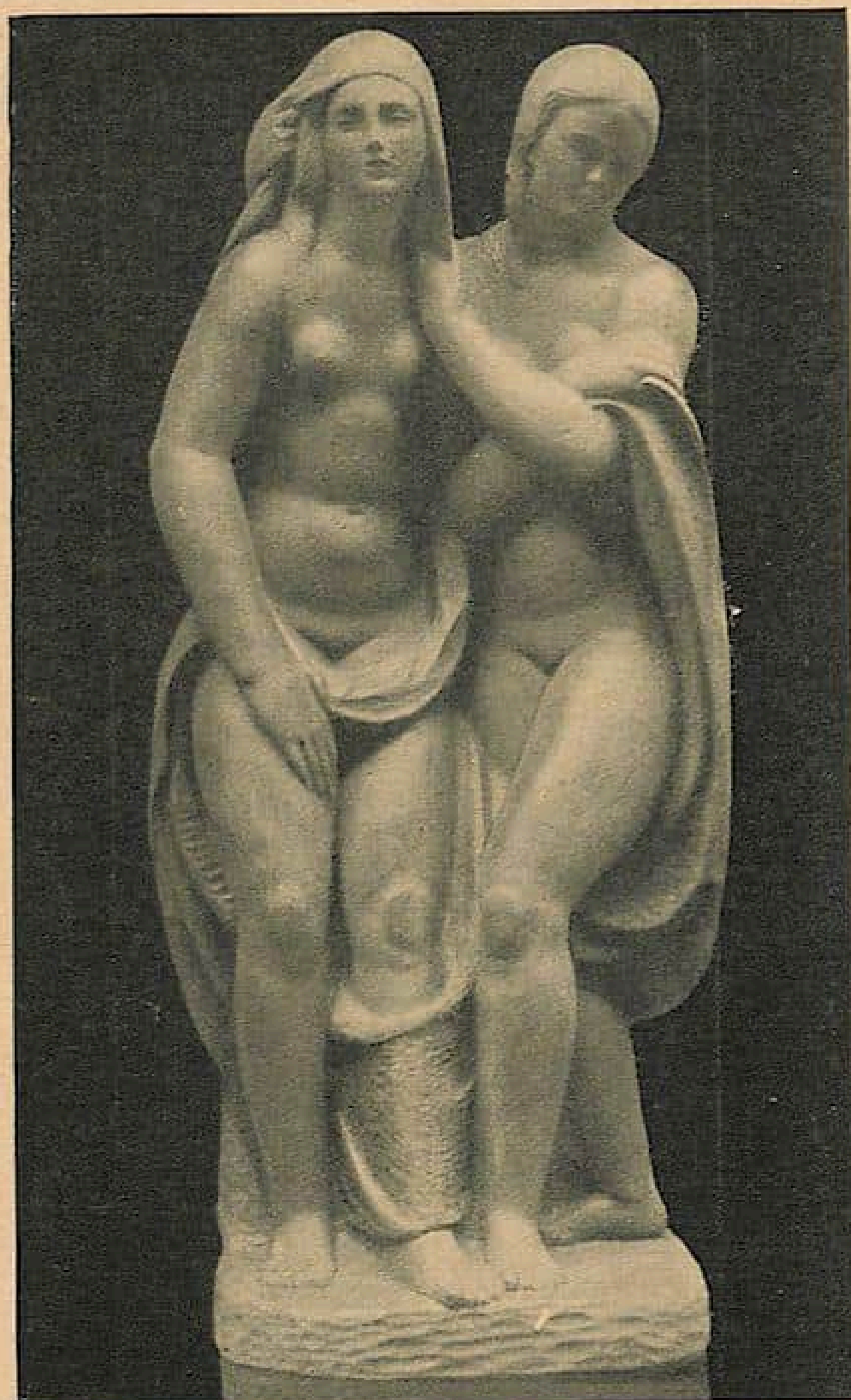
Es entsprach dem antiken Weltgefühl »Natur«, Wasser, Erde, selbst den Himmel als eine Person zu empfinden und als sichtbar gegenwärtig in einer Statue oder im Bilde darzustellen, daher auch jeder Fluß, jede Quelle, als lokale Gottheit erscheint. Ein antiker Flußgott, Acheloos, wird als Stier abgebildet. Auf der Trajanssäule sieht man Ister-Danubius in einer Felsgrotte mit dem Oberleib aus den Fluten erhoben, mit schilfumwundenem Haupt und bärtigem Kinn. Auf einer Münze von Ämilians Rheinübergang schreitet der Sieger über den liegenden, mit dem rechten Ellenbogen sich auf eine Urne stützenden, in der Linken ein Schilfrohr haltenden Gott hinweg.

Neben den personifizierten Gottheiten Poseidon, Amphitrite, erscheint das Volk der Najaden, Tritonen, Hyppokumpen, Nymphen, der dem Poseidon heilige Stier und das Roß. Neptun erscheint mit seinem ganzen Gefolge als Beherrscher der Wasser am Nürnberger Neptunsbrunnen. Venus ist wie Eros schaumgeboren und Amor, Psyche und der Fisch sind auf antiken Gnomonen häufig vorkommende Symbole. Das entspricht durchaus der antiken Vorstellung „Aus dem Feuchten kommt alles Leben", nicht nur das animalische, körperliche. Erscheint das Wasser im antiken Mythus als Urelement, vergottet und personifiziert, so tritt es in babylonischen und indischen Vorstellungen auch als das heiligende und reinigende Element auf. Wasser entfernt Unreinheit, Schmutz, das gilt auch in Umdeutungen für das Körperlich-Geistig-Seelische. Der Hindu stirbt gern in Flüssen. Der Tod im heiligen Ganges bringt die Seele unmittelbar zu den guten Göttern. Das heilige Wasser reinigt ihn auch von dem Schlamm der Sünden. Auch die symbolische Reinigung der Taufe, Körper-Seelenreinigung, hat diesen Sinn. Eine alte Handschrift enthält eine Formel für die Einsegnung des Taufwassers mit Beziehung auf die Erschaffung des Wassers und der vier Paradiesesströme Geon, Tigris, Euphrates, Phison — mit den Worten: „Ich segne dich Kreatur des Wassers durch den lebendigen Gott, der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. MAYER-FASSOLD ZWEI FRAUEN



E. MAYER-FASSOLD ZWEI MÄDCHEN

dich im Anfang durch sein Wort von dem Trockenen sonderte, und in vier Flüsse alles Land bewässern ließ.“ In der frühchristlichen Kunst finden sich diese Ströme als ornamentale Wellenlinien dargestellt. Auf dem Taufstein der Kirche in Altenstadt (bei Schongau) sieht man gehörnte Masken, aus deren Mund solche Wellenlinien fließen. In Darstellungen der Taufe Christi erscheint Jordan als „Flußgott mit goldenen Hörnern“. Hörner und Stier sind Fruchtbarkeitssymbole für Wasser.

Christus selbst wird das „Wasser des Lebens“ genannt. Christus und Fisch sind als symbolische Zeichen identisch. Die Redeart „weder Fleisch noch Fisch“ sollte einst besagen: „weder heidnisch noch christlich“. Auch Maria gilt als die „Quelle“, aus der „Wasser des Lebens“ fließt. So erscheint sie als „Brunnenheilige“ über einer Quelle, aus der, an der einen Seite Patriarchen, Könige, Fürsten, von der anderen Kranke und Sieche trinken. In manchen Ortsnamen, wie z.B. Marienbrunn, haben wir noch Zeugnis einer solchen Verehrung. Besonders heiligendes, reinigendes Wasser schöpfte man an heiligen Tagen, an Ostern, an Weihnachten. Zu solchen Zeiten geschöpftes Wasser nannten die Deutschen Heilawac, Heilwack, Heilväge, Gesundbrunnen an Orten mit Namen: Heilbrunn, Heilbronn, auch Heiligenbrunn, deuten noch darauf hin.

Im allgemeinen findet man aber nur in der früheren christlichen Kunst und in den antiken Vorstellungen noch nahestehenden Kunstkreisen solche, die Natur vergötternde und verpersönlichende, symbolische Darstellungen. Das Christentum als eine mehr und mehr auf das Metaphysische („supernaturalis“) gerichtete Weltanschauung mußte diese sinnlich wahre, vermenschlichte Natur zerstören. Es trat ein, was Schiller so schön in seinen Göttern Griechenlands besingt: „Die Natur verödete, keine Nymphe erstand mehr aus dem Quell und nahte dem Schäfer, keine Najade neckte mehr den Schiffer und kein Stromgott erzürnte sich mehr über menschlichen Frevel.“ Der antike Mensch mit seinen künstlerischen Sinnen, seiner Liebe, seinen Trieben und Leidenschaften verschwand aus der Natur.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. MAYER-FASSOLD — PFEILERSCHMUCK FÜR DIE REICHENBACHBRÜCKE IN MÜNCHEN

Die antiken sinnbildlichen Beziehungen zur Natur konnten ihren Sinn nur behalten, solange eine allgemein anerkannte und gültige Weltanschauung hinter diesen Bildern stand. Im selben Augenblicke, wo an Stelle des Mythus überhaupt das Naturgesetz trat, mußten diese Vorstellungen erlöschen und an lebendiger Wirkung einbüßen. Mit der Symbolik des Wassers ergeht es dem modernen, naturwissenschaftlich gerichteten Menschen wie der Dichter sagt:

Wie Wein von einem Chemikus,
Durch die Retort getrieben,
Zum Teufel geht der Spiritus,
Das Phlegma ist geblieben.

An Stelle der alten Bildersymbolik steht heute H_2O, und auf Hydranten und Wasserhähnen das Wellenband mit einer Zahl Nr. 3005. Aus diesen Formeln kann kein Künstler mehr bildlich Anregungen schöpfen und eine neue Symbolik des Wassers gestalten.

Und doch ist die alte Tradition noch nicht ganz verlorengegangen. Der Sinn für die Poesie des Wassers hat sich auch in unserer neuerdings doch so naturfreudigen Zeit noch lebendig erhalten. Die schöpferische Phantasie behauptet nach wie vor ihre Rechte und läßt sich die Freude am Spiel der Wasser und an ihrer poetischen Ausgestaltung nicht rauben. Auch die modernen Künstler empfinden darin wie die alten. Es ist nur der Bezirk und die Möglichkeiten der Darstellung sehr viel beschränkter geworden. Doch lebt an Quell und Brunnen noch etwas von jener Welt fort, noch schwebt dort heimlich der Geist über den Wassern und webt Maja ihre täuschenden Schleier. Uralte Mythen und Sagen in Märchen und Liedern leben auf und verdichten sich in der Phantasie des Künstlers, der dem Sang der Geister über den Wassern lauscht, zu fast bildlich faßbaren Gesichtern, Figuren und Gestalten.

Das Wasser als das ewig Fließende ist das Sinnbild des Lebens:

Des Menschen Seele
Gleichet dem Wasser,
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es
Und wieder nieder
Zur Erde muß es —
Ewig wechselnd.

So hat auch der Rhythmus des Wassers für den modernen Menschen eine faszinierende Eigenschaft und Wasserspiele und Brunnen mag er deshalb nicht gerne missen. Der Plastik freilich ist dieses Gefühl selbst fremd, denn es löst jeden festen Körper und verflüchtigt ihn in Sehnsucht und Ferne. Aber es besteht ein harmonischer Einklang zwischen der Nähe und Ruhe der Plastik und dem Rhythmus des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fließenden Wassers, dessen Klang in Fernen verdämmert. Das Bild des Brunnens gründet sich geradezu auf diese beiden ästhetischen Erscheinungen. Am schönsten sichtbar im römischen Brunnen:

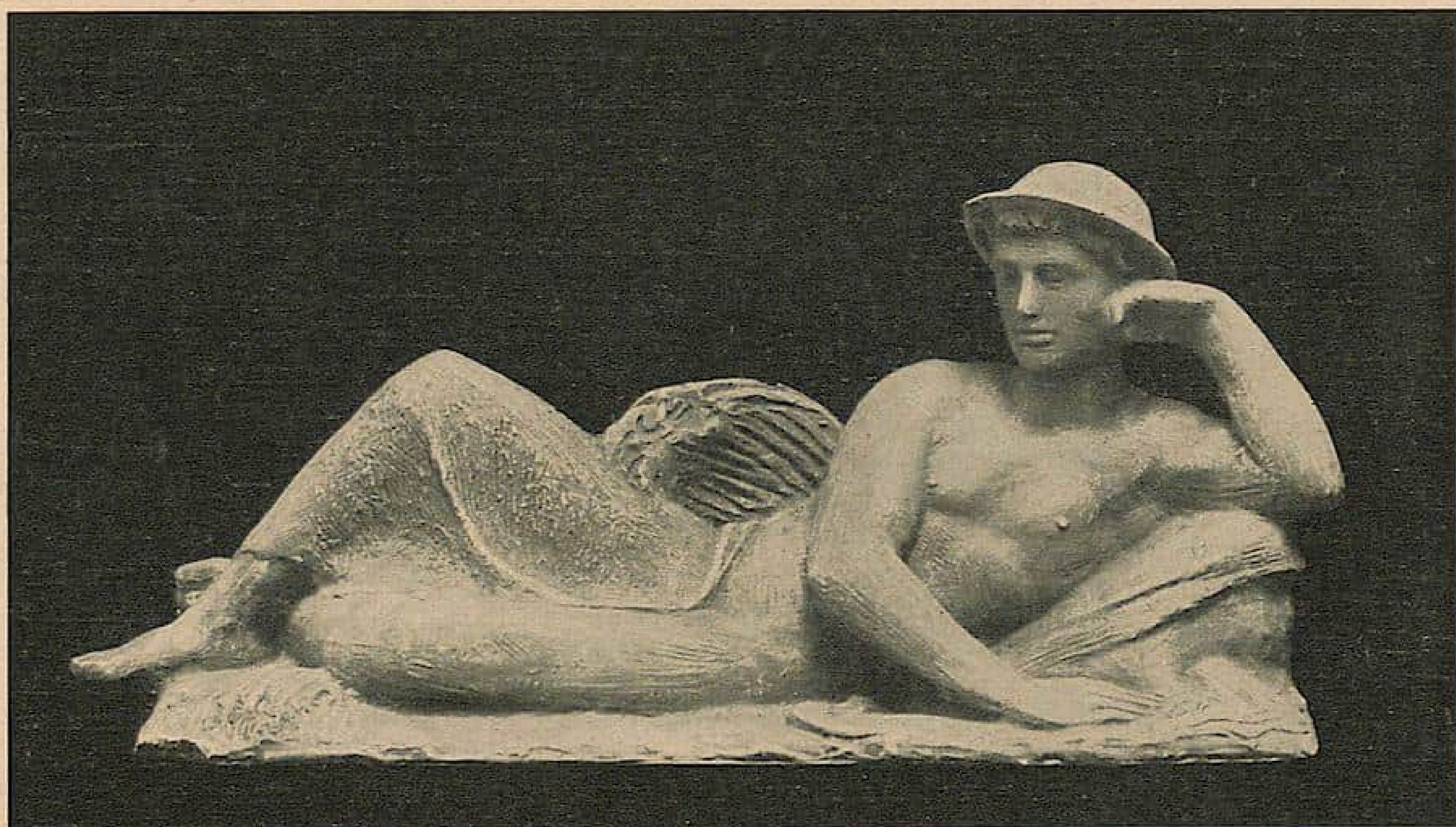
Aufsteigt der Strahl,
Und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Das Wasser umfließt die hohen Schalenbrunnen und erfüllt die Ruhe des Steines mit seinem lebendigen Rhythmus. Die in geschwungenen Bogenlinien ausfließenden Wasserstrahlen begleiten als muntere Weisen die Architektur des Brunnens, welche die Plastik durch mannigfaltige Bilder und Gestalten mit symbolischem Leben erfüllt.

An diesen Typus des römischen Brunnens anknüpfend, offenbart sich in Hildebrands »Wittelsbacher Brunnen« in München auch die Kunst des modernen Künstlers schöpferisch, neugestaltend, aber doch nur, weil er, ganz im antiken Sinne, an eine Nähe und an lokale Traditionen anknüpfte. Indem er den Brunnen aufs innigste mit dem Platze verband, lokalisierte, erscheinen auch die darin zum Ausdrucke gebrachten symbolischen Bilder als in dieser Umgebung gegenwärtig und mit dieser Natur innig verbunden. Unter Wasserschleiern, die über die großen Brunnenschalen herabwallen, sehen wir in ausdrucksvollen mimischen Masken plastische Verkörperungen an lyrischen Stimmungen, wie sie den Menschen in seinen Beziehungen zum Wasser anwandeln und wie sie in vielen Volksliedern widerklingen: wohlige Lust im Bade, das Erschauern im Wasser und das Grauen vor seinen todbringenden Tiefen. Auch die beiden Gruppen, die Frauengestalt auf dem Stier und der steinschleudernde Reiter auf dem sich bäumenden Rosse zeigen im Gegensatz der Geschlechter die fruchtbare und die gewaltige Kraft des ruhigen und bewegten Wassers. Wer denkt dabei nicht an die durch die Stadt brausende Isar und an die von den Bergen strömenden Quellen der Münchner Trinkwasserleitung?

Dieser Münchner Brunnen kann als klassisches Beispiel einer Neuschöpfung moderner Symbolik gelten. Am Kunstbrunnen ergeben sich auch heute noch immer Möglichkeiten, zum Volke in Bildern zu reden. Und so sind auch in München, wie zum Beispiel in den vieldeutigen, von neuer Wassersymbolik mannigfaltig belebten Bildern am „Florabrunnen" von Karl Miller, Brunnenschöpfungen entstanden, die glücklich an die Natur des Landes, an lokale Eigentümlichkeiten, Geschichten, Sagen und Märchen, an volkstümliche Heilige und andere Traditionen anknüpften und so jenen uralten und doch ewig neuen Beziehungen des Menschen zum Wasser poetischen Ausdruck gaben.

A. Heilmeyer



E. MAYER-FASSOLD — ENTWURF FÜR EINE BRÜCKENFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. C. BRAND LANDSCHAFT

Neuerwerbung der Wiener Staatsgalerie

NEUE KUNSTLITERATUR

Oldenbourg, Rudolf. P. P. Rubens. Herausgegeben von W. v. Bode. München, R. Oldenbourg.

Als beim Tode Rudolf Oldenbourgs vor etwa einem Jahr vielfach die Herausgabe eines Sammelbandes seiner Schriften über P. P. Rubens angeregt wurde, war bei der allgemeinen Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse die Hoffnung auf eine baldige Verwirklichung nur sehr gering. Überraschung und Freude für jeden Freund des Verstorbenen sind darum um so größer, als allen Schwierigkeiten zum Trotz die Herstellung eines solchen Werkes dennoch ermöglicht werden konnte, dessen Erscheinen alle Wünsche in willkommenster Weise erfüllt hat.

Der mit 131 Abbildungen ausgestattete Band enthält unter dem zusammenfassenden Titel „P. P. Rubens" alle größeren und kleineren Abhandlungen Oldenbourgs über die Kunst des großen Flamen, deren Erforschung sich der Verstorbene zum Ziel gesetzt hatte. Den bereits rühmlichst bekannten, seinerzeit in den Wiener Kunsthistorischen Jahrbüchern, im Jahrbuch der Pr. Kunstsammlungen u. a. a. O. erschienenen Aufsätzen ist eine Einleitung vorangestellt, die bisher noch unveröffentlicht ist und ursprünglich für eine umfassend gedachte, durch den Tod aber verhinderte Arbeit über Rubens geschrieben wurde. Sie gehört zu dem menschlich Reifsten, das wir von Oldenbourg besitzen. Sie läßt ganz unmittelbar auch dem Fernerstehenden die Wärme inniger Anteilnahme und tiefen Miterlebens empfinden, die alle seine Arbeiten kennzeichnet und sie über ihren wissenschaftlichen Wert hinaus zu Bekenntnissen persönlichster Art erhebt.

Aufgabe dieser Zeilen kann und soll es nicht sein, Kritik zu üben, da die grundlegende Bedeutung dieser Aufsätze für jede weitere Rubensforschung nicht mehr anerkannt oder ausgesprochen zu werden braucht. Zum Ausdruck soll aber kommen, daß mit ihrer Veröffentlichung in der nun vorliegenden, handlichen Form der wissenschaftlichen Forschung ein großer Dienst geleistet worden ist und daß das Andenken des Verstorbenen nicht würdiger und schöner hätte geehrt werden können als gerade auf diese Weise.

E. F. Bange

Sigismund, Ernst. Ferdinand von Rayski (1806—1890). Mit 24 Abbildungen. Dresdner Künstler-Monographien. Bd. 2. Dresden, B. Hartung.

Unter den in der Berliner Jahrhundertausstel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



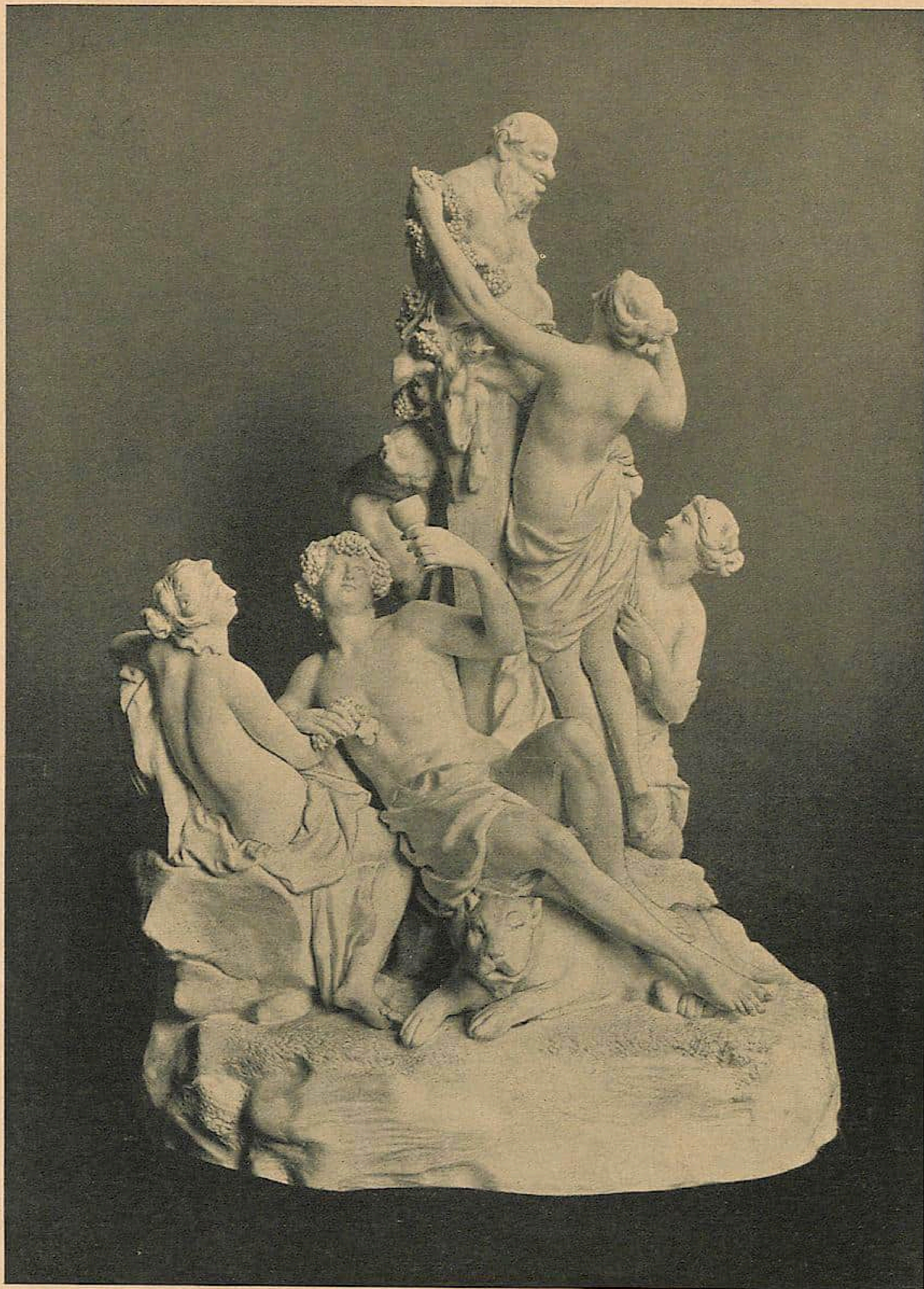
H. GASSER — HERZELEID

Neuerwerbung der Wiener Staatsgalerie

lung 1906 „entdeckten" Künstlern ist einer der interessantesten der „Kavaliermaler" Ferdinand von Rayski, der heute — drei Jahrzehnte nach seinem Tode — sich unaufhaltsam die Bewunderung immer weiterer Kreise erobert. Mit gutem Rechte ist das zweite Bändchen der Dresdner Künstler-Monographien diesem Namen gewidmet, der sich als einer der bedeutendsten Porträtisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erweist. Der Text des leider etwas kriegsmäßig ausgestatteten Bändchens stammt aus der Feder eines Schulmannes, der sich aber als langjähriger Mitarbeiter des „Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons" und als Herausgeber einer älteren und umfangreicher angelegten Rayski-Monographie längst die kunsthistorischen Sporen verdient hat. Das schlicht und mit tüchtiger Sachkenntnis, die auch in dem versteckten Privatbesitz zu Hause ist, geschriebene Büchlein zeichnet in knappen Umrissen ein Charakterbild des genialen Sonderlings, den der Verfasser sehr treffend als den Vollender der Graffschen Kunst feiert. Das eigentliche Problem, das der Name Rayski einschließt, zu analysieren, dazu sind freilich nur sehr bescheidene Ansätze gemacht worden, doch kann das auch nicht in der Absicht dieses mehr auf populäre Ziele gerichteten Büchleins gelegen haben.

H. Vollmer

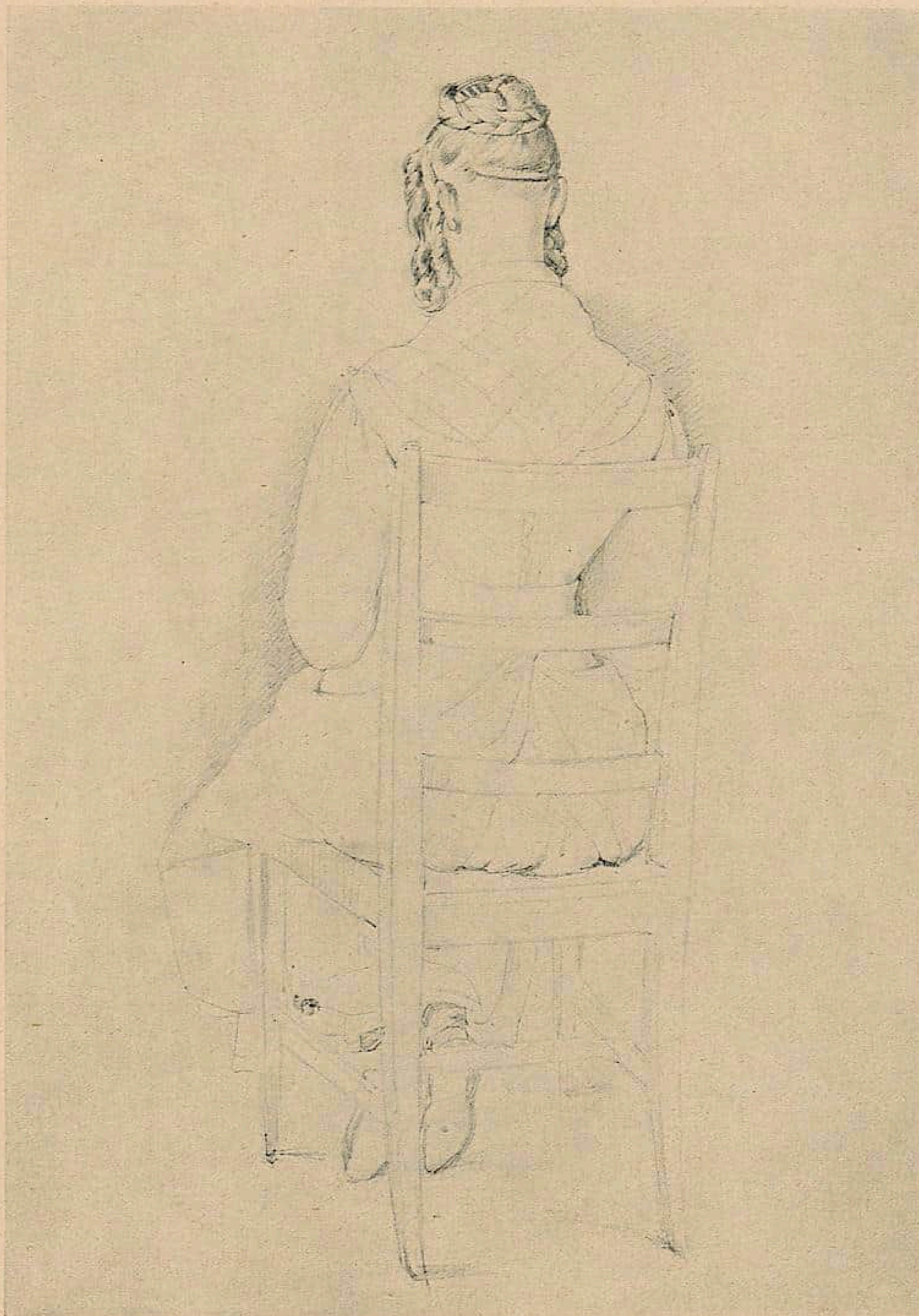
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Neuerwerbung der Wiener Staatsgalerie

A. GRASSI
BACCHISCHE SZENE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Neuerwerbung der Wiener Staatsgalerie

◻ G. J. WALDMÜLLER ◻
SITZENDES MÄDCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Nach einer Radierung von Peter Halm;
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

FRANCESCO GUARDI
GALAKONZERT (MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANCESCO GUARDI DAS URTEIL DES PARIS

FRANCESCO GUARDI

(1712—1793)

Dem vorwiegend plastischen Interesse der Florentiner und ihrer in der Hauptsache linearen Form setzten die Venezianer von jeher das der Farbe und das Malerische entgegen. Venedigs älteste Meister schon hatten Sinn und Auge für das Wechselspiel der Atmosphäre und für den malerischen Reiz des schimmernden Goldes und farbiger Steine. Aureolen und selbst das ganze Gewand der herben, spröden Madonnen der Vivarini funkeln auf im strahlenden Glanz des Goldes und der Edelsteine. Gold liebt Crivelli, sogar plastisch aufgesetzt, für seine in Sehnsucht erzitternden Marien und heiligen Frauen, deren Glieder so dünn und so zart gehalten sind. Der alte Giacomo, der Stammvater der Bellini, sowie nach ihm Gentile Bellini aber entdecken dazu das rastlose Spiel der Sonne und das Zittern und Gleiten der Luft. Scheu und zurückhaltend ist dabei ihr Kolorit, in noch ein wenig dünner Reinheit und Klarheit erklingen die Melodien ihrer Paletten. Erst mit Giovanni Bellini und Giorgione rauschen jene tief warmen volleren Farbenakkorde auf, werden die Formen breiter und kraftvoller, um in Tizian das Höchste an Harmonie und Ausgeglichenheit, an satter Tiefe zu erreichen. Von seinem Erbe zehren Generationen, auch Tintoretto setzt ihn fort, um dann seine ureigenste, barock-visionäre Sprache zu finden. Auf das Pathos des 17. Jahrhunderts folgt die tändelnde Grazie des 18. auch in Venedig. Guardi, schon an der Schwelle einer neuen Zeit, des frühen Klassizismus, singt noch einmal als letzter gleich jenen Frühesten das hohe Lied des farbigen Lichtes und wie jene in unvergleichlicher empfindsamer, keuscher Lyrik.

Francescos Vater Domenico war Maler, Canale wurde sein Lehrer, Tiepolo sein Schwager. Sonst weiß man nur noch, daß Guardi, der 1712 zur Welt kam, erst 1762 Mitglied der Malergilde wurde und die Venezianerin Maria Pagani heiratete. 1764 stellte er zwei von einem Engländer bestellte Gemälde aus; 1782 malte er, gleichfalls für einen Engländer, die wichtigsten Ereignisse des Besuches Pius VI. Zuletzt war er verarmt und mußte seine Bilder verschleudern. Man kennt nicht das Grab, nur das Sterbehaus des 1793 verstorbenen Meisters,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANCESCO GUARDI

MARKUSPLATZ IN VENEDIG
(BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

127

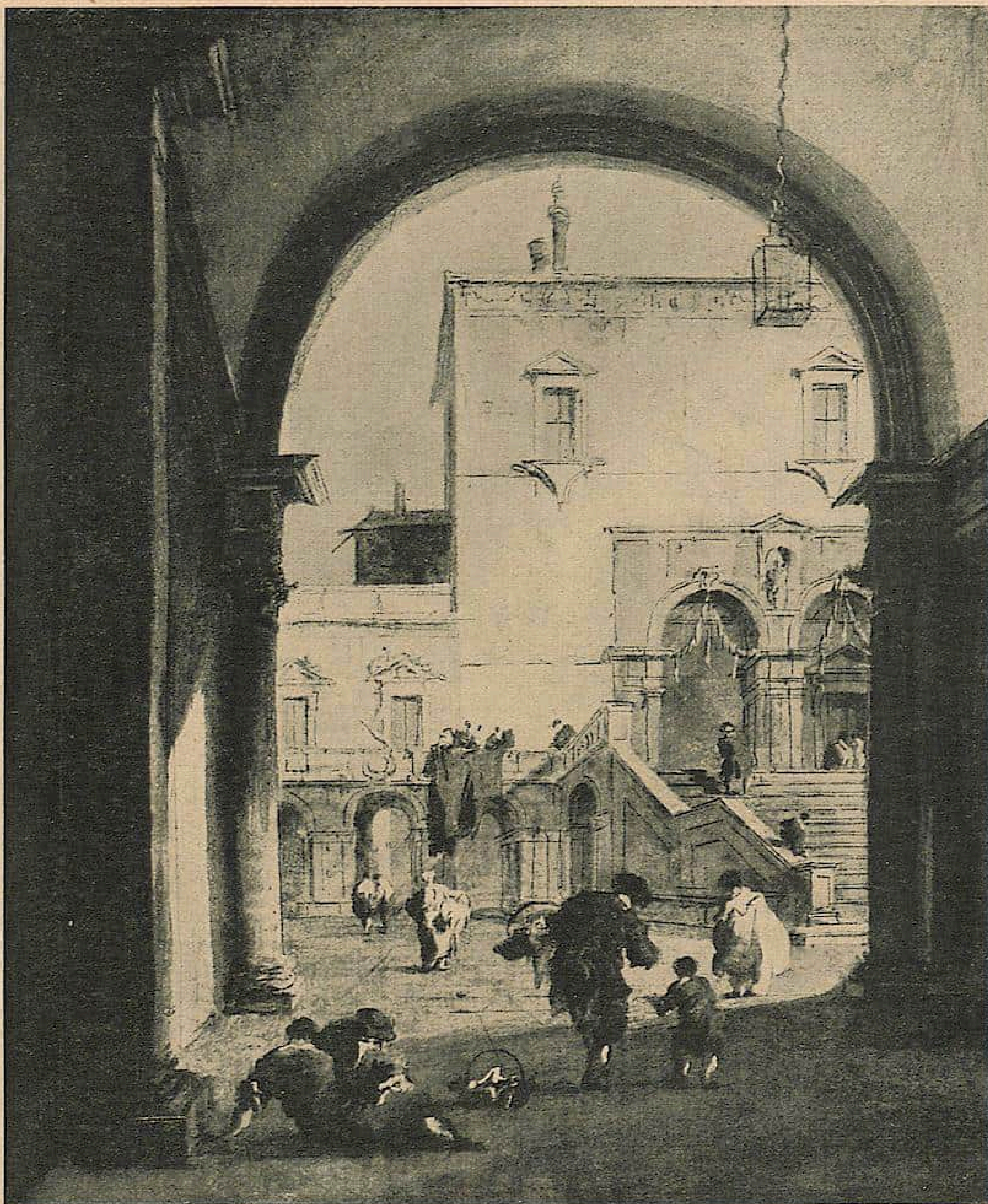


17*

FRANCESCO GUARDI

SALA DEL COLLEGIO IM DOGENPALAST IN VENEDIG (PARIS, LOUVRE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANCESCO GUARDI

PERSPEKTIVISCHE ANSICHT ▫
(ST. PETERSBURG, EREMITAGE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANCESCO GUARDI

PERSPEKTIVISCHE ANSICHT ▫
(ST. PETERSBURG, EREMITAGE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der seinem Sohn Giacomo zahlreiche Skizzen hinterließ.

In Guardis Gemälden pulsiert die siedende Erregung jener stets festesfreudigen Menge des Venedig des 18. Jahrhunderts, jener leichtsinnigen Stadt des ausgelassenen Karnevals, der Stierkämpfe, Turniere, der Gaukler und Akrobaten, der Stadt, die jetzt französische Sitten und Kleidung nachäffte und für Gozzi und Goldoni schwärmte. Die klassischen Meister dort, seit Giorgione, malen den schönen Menschen, das Individuum, und legen Musik in den Rhythmus ihrer Linien und Formen. Guardi interessieren nur die Menschen in ihrer Gesamtheit und im Zusammenhang mit ihren Architekturen. Der einzelne verschwindet. Und die vielgegliederte Menge wird zur malerischen Dekoration, die Architektur aber zum tragenden Gerüst. Die Architekturen aber der Lagunenstadt werden Musik, ihre Steine singen, wenn Licht und Luft sie spielend umkosen. Solche Musik kennt Guardi. Er webt um die Mauern Venedigs den Schleier des phantastischen Märchens und macht das Begrenzte, Endliche unbegrenzt, unendlich durch die Kraft der Farben seines faszinierenden Pinsels. Er ist kein Sittenschilderer, kein Farbenprediger. Anderen, den Carriera, Carlevari, Piazzetta, Longhi und Ricci überläßt er den modischen Kultus der Frauen und das lose Spiel des Eros. Nicht das Zufällige, Alltägliche, Vereinzelte interessiert ihn, nur das ganze Leben mit seinem zuckenden Rhythmus. Venedig wird ihm zur Folie aller Farben- und Lichtwunder, in die er seine Stadt taucht. So meistert er die Gegebenheiten, wie ein Musiker sein Instrument und erweckt sie zu ungeahnten Wundern. So schaltet er souverän mit seinem Stoff. Als seien die Bauten und Plätze nur für ihn vorhanden, ein Spielball für seine farbigen Visionen. Dann verändert er die Wirklichkeit und darf es wagen, immer allerdings ausgehend von der topographisch genauen Grundlage, der architektonischen Wahrheit gegenüber Willkür zu üben. Nur darauf kommt es an, wie so ein alter Palazzo, solch eine lauschige Piazzetta erscheint und wirkt im Wechsel von Sonne und Schatten und im vibrierenden Reflex des Wassers. Nur über das Wesentliche der Erscheinungen werden Notizen und Aussagen gemacht, nicht über alle Details. Doch ist bei solchen summierenden Abbreviaturen, bei solch scheinbarer Skizzenhaftigkeit alles da für die Phantasie eines Betrachters, der mitzuarbeiten weiß. Guardis Pinsel aber gießt über das Ganze das tiefe satte Gold oder das zart verschleierte silbrige Grau, das er so liebt und so weich dem Hell-Dunkel vermählt.

Daß er stets frei mit den Architekturen und ihren Proportionen schaltet, das unterscheidet ihn von seinem Lehrer Canale, mit dem er aber gern zusammenarbeitet, von dem er auch einmal eine Radierung in ein Gemälde umarbeitet und in seinen temperamentvolleren, malerischen Stil übersetzt. Gerade im Temperament und in der weit größeren Reizsamkeit für alle farbigen Zwischentöne und alles Atmosphärische geht er über Canale weit hinaus. Auch arbeitet er stets im kleineren Maßstab als Canale und ist ein größerer Künstler des stimmungsvollen Innenraumes, in den er mit nervösem Stakkato seine zierlichen, prickelnden Figürchen hineinsetzt und mit ihm zusammenstimmt, den er ganz mit Luft, Licht, Farbe und Bewegung erfüllt. Man darf von einer impressionistischen Pinselführung sprechen, wenn man solchen Impressionismus nicht mit dem modernen verwechselt, namentlich wenn man sieht, wie die Figuren so oft nur als belichtete Farbflecken wirken, wenn man die schimmernden bewegten Beleuchtungseffekte und die hellen Schlaglichter bestaunt und bemerkt, daß häufig genug Rückenfiguren vorkommen. Guardi beweist uns schlagend, daß für einen großen Künstler es niemals auf den Reichtum der Motive ankommt. Er, der in seinem langen Leben nur selten aus Venedigs Mauern herauskam, nur das Tal der Brenta, Treviso und die Heimat der Eltern bei Trient kannte, nicht aber Rom und Florenz, weiß aus immer fast dem gleichen Motiv immer Neues zu machen. Nicht einmal das Zentrum Venedigs ist es in allen Fällen, das er malt, sondern sehr oft das ganz stille, abseits von den Hauptverkehrsadern gelegene und oft auch nur das Viertel seines Quartiers. Sein Werk besteht aus Ansichten von Venedig, aus venezianischen Festen und Landschaften. Nur einmal malte er auch die stürmische See, sonst immer die stille, ruhig atmende. Oft genug tragen seine herrlichsten Werke die gleiche Unterschrift. Bald sind es Prospekte von Venedig, wie die Bilder in Petersburg, Berlin, London, bald ist es S. Maria della Salute oder der Markusplatz, wie in London und Berlin, oder der Canale Grande, wie z. B. in Augsburg (Fugger). Oder aber er malt uns die Venezianer, die Pius VI. segnet (Dresden), ihr „Corpus domini Fest“ und ihren „Jeudi gras“ (Louvre), Perlen sind der „Saal des Herzogspalastes“ im Louvre und das herrliche „Konzert“ in München.

Hermann Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

131



FRANCESCO GUARDI

ANSICHT VON VENEDIG (BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Mappe „Venedig" der Marées-Drucke. München, Piper & Co.

FRANCESCO GUARDI ▫ HALLE EINES PALASTES (GETUSCHTE FEDER) ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Mappe „Venedig" der Marées-Drucke. München, Piper & Co.

FRANCESCO GUARDI
UFERLANDSCHAFT (GETUSCHTE FEDER)

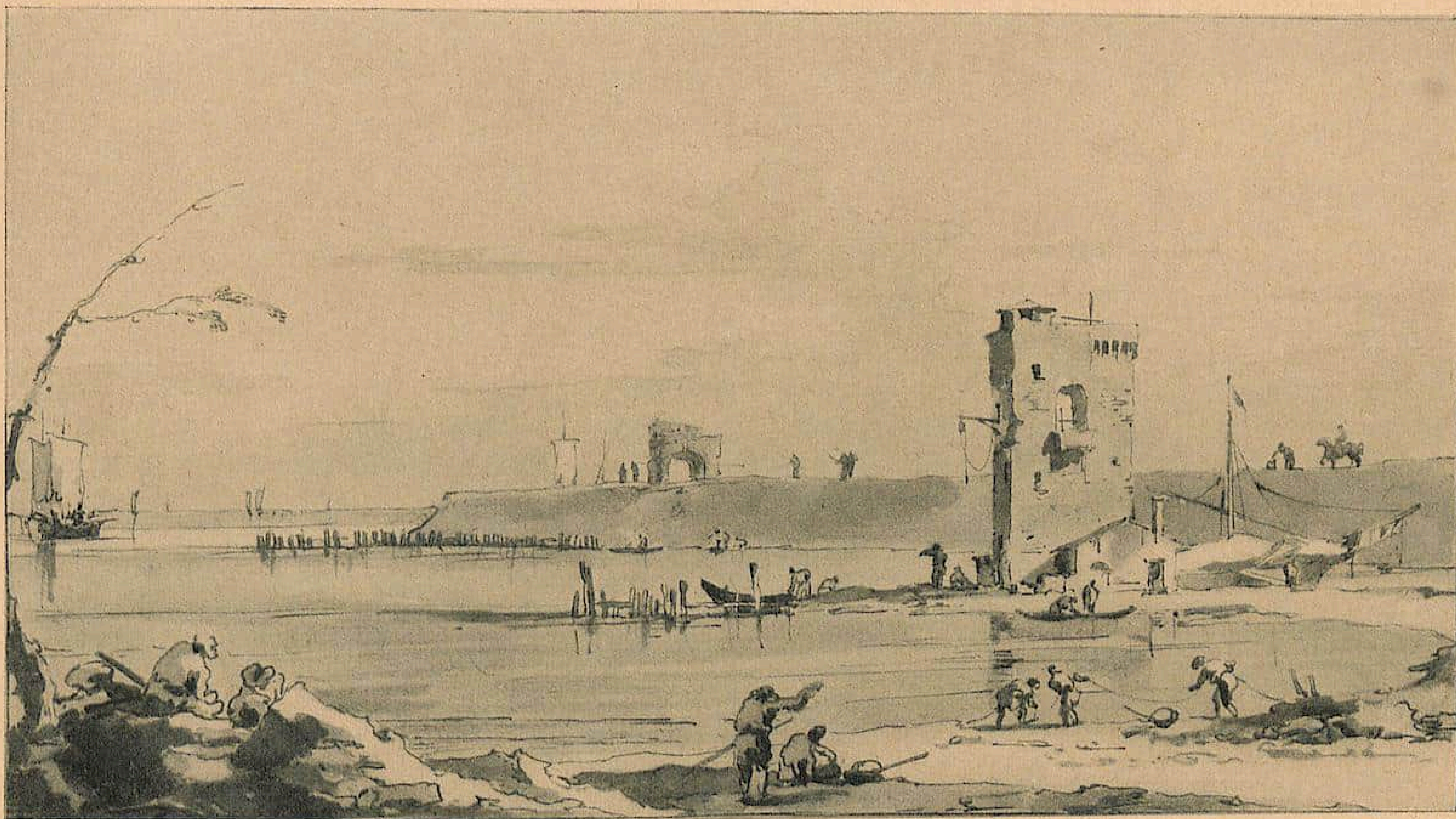
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Mappe „Venedig" der Marées-Drucke. München, Piper & Co.

FRANCESCO GUARDI ▫ CANALE GRANDE MIT RIALTO-BRÜCKE (GRAUE TUSCHE MIT SEPIA LAVIERT) ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Mappe „Venedig“ der Marées-drucke. München, Piper & Co.

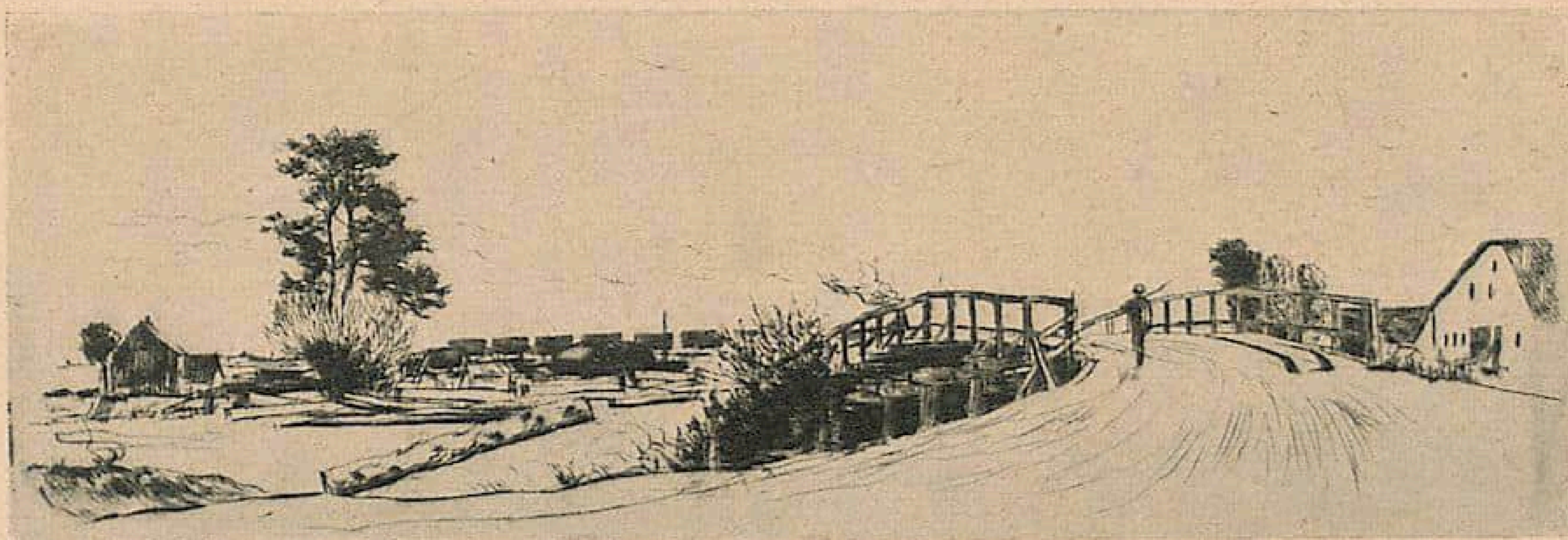
FRANCESCO GUARDI
LANDSCHAFT AUS DER UMGEBUNG VENEDIGS (SEPIA)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN BIRKEN AM BACH (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN MOTIV AUS ETZENHAUSEN (RADIERUNG)

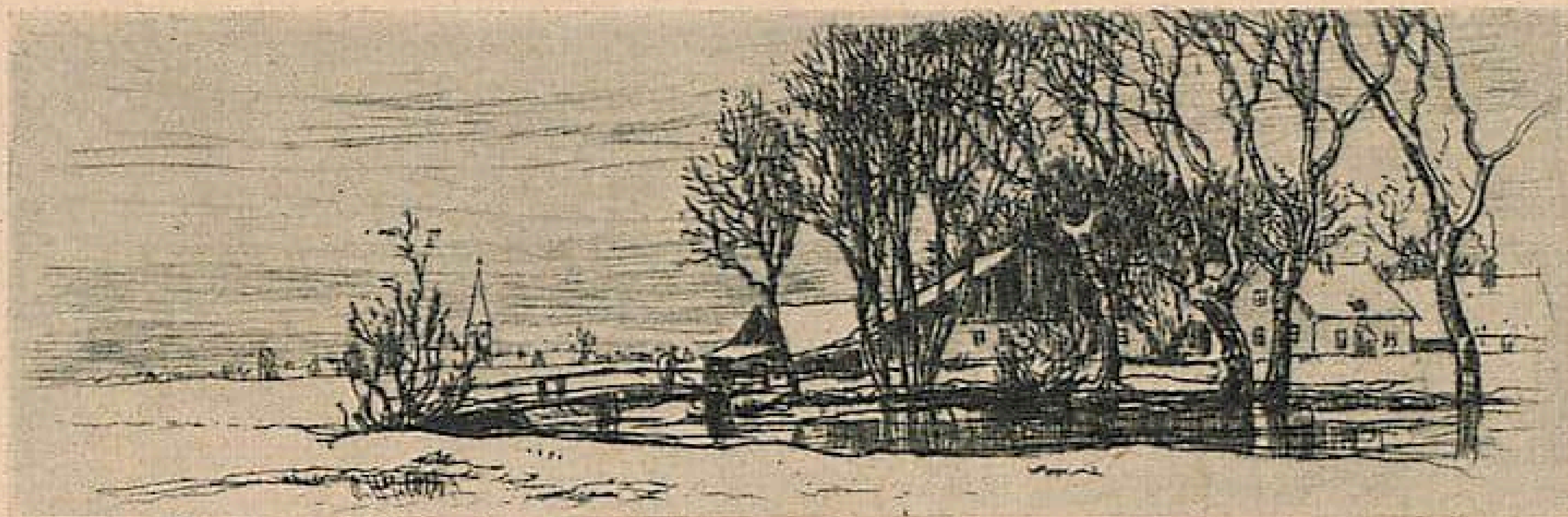
SION LONGLEY WENBAN

ZUR AUSSTELLUNG SEINER RADIERUNGEN IN DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG IN MÜNCHEN

Im April dieses Jahres war ein Vierteljahrhundert vergangen, seit man in München den Maler und Radierer Sion Longley Wenban auf dem stillen Schwabinger Friedhof zur letzten Ruhe gebettet hat. In der bayerischen Kunstmetropole, deren Bannkreis er seit seiner Übersiedelung im Jahre 1878 nie mehr dauernd verlassen hat, zum Künstler gereift, ist Wenban, der als Sohn englischer Eltern in Cincinnati geboren wurde, trotz seiner ausländischen Herkunft doch mit Fug und Recht der Münchener Künstlerschaft zuzurechnen. So obliegt auch München die Ehrenpflicht, die Erinnerung an sein Künstlertum pietätvoll zu pflegen.

Über dem Lebenswerk dieses Meisters der Radierung, der eine neue Ära in der Geschichte der deutschen Graphik einleiten sollte, hatte bis in unsere Tage ein eigentümliches Verhängnis gewaltet. Nur in einem kleinen Kreise von Berufsgenossen war seine Kunst zu seinen Lebzeiten in ihrer bahnbrechenden Bedeutung erkannt worden. Unter dem starken Eindruck der Ausstellung seines Nachlasses schien es wohl kurze Zeit, als ob sein Künstlertum die ihm gebührende Würdigung endlich finden sollte. Ein dauernder Erfolg aber war dem Toten so wenig beschieden, wie dem Aufstrebenden. In dem regen Wettbewerb junger Kräfte, der bald nach seinem Tode der neu aufblühenden Radierkunst frisches Leben zuführte, geriet sein Name allmählich völlig in Vergessenheit. Als dann im Jahre 1913 eine Monographie*) über Wenbans Radierungen erschien, da war man wohl erstaunt, von einem gänzlich unbekannten, außerordentlich reichhaltigen Radierwerk Kunde zu erhalten. Einer weiteren Auswirkung dieses literarischen Hinweises aber standen die Kriegsjahre im Wege, die das kaum wieder erweckte Interesse an

*) O. Weigmann: Sion Longley Wenban. Kritisches Verzeichnis seiner Radierungen mit einer biographischen Einführung. Leipzig 1913.



S. L. WENBAN MOTIV AUS STEINKIRCHEN (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN AUS DER GEGEND DES STARNBERGER SEES (RADIERUNG)

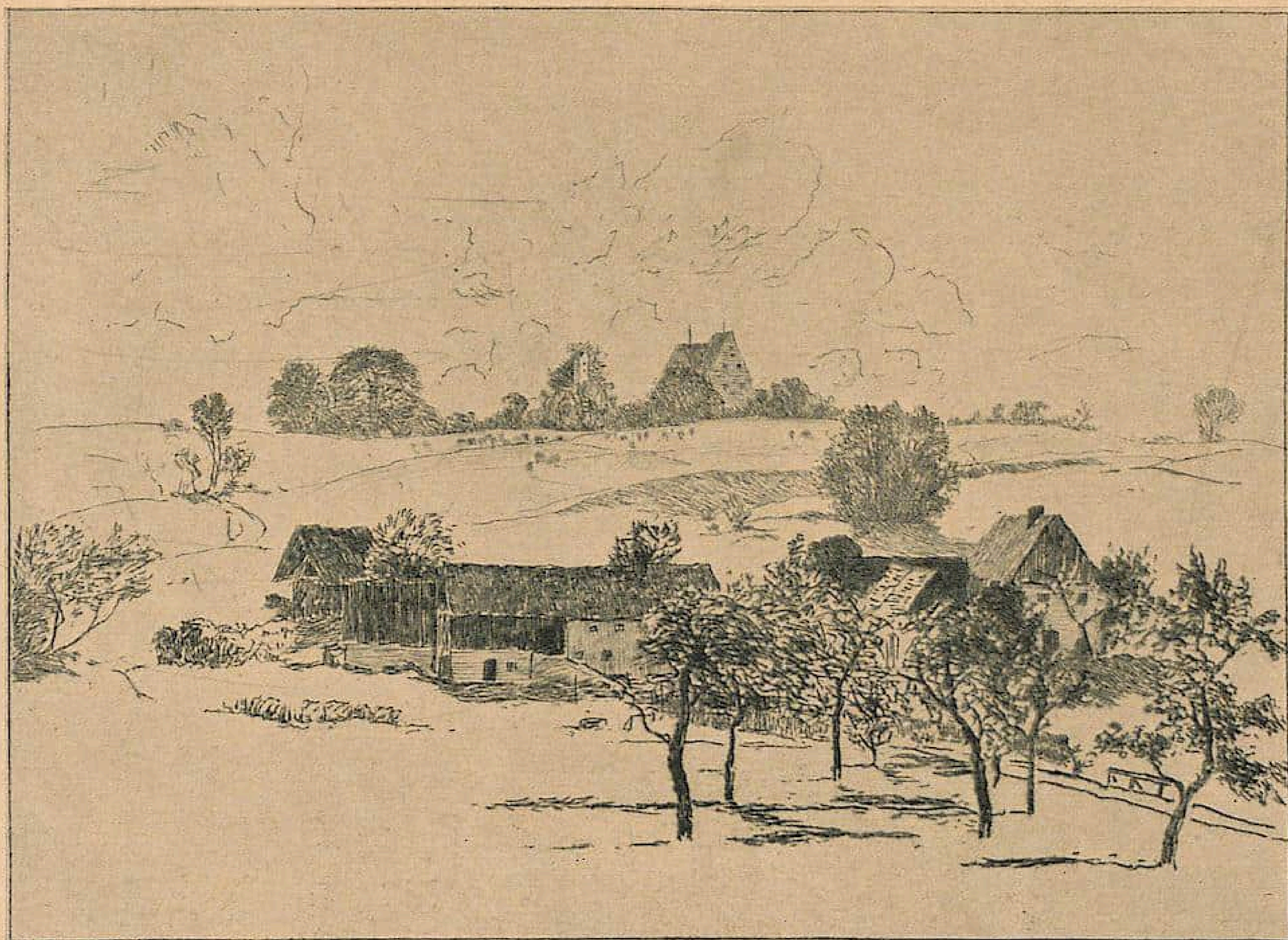
dem Ausländer vollends in den Hintergrund drängten.

Wie wäre es auch möglich gewesen, ein Urteil zu gewinnen über einen Künstler, der in übergroßer Bescheidenheit die wenigsten seiner Arbeiten aus seiner stillen Werkstätte je hinausgelangen ließ in die Öffentlichkeit. Was sollen alle anpreisenden Worte über Kunstwerke nützen, wenn deren Anschauung selbst fehlt! Hier konnte nur eine öffentliche Ausstellung gerechte Abhilfe schaffen, die sich die dankbare Aufgabe setzte, einmal Wenbans künstlerisches Wollen und Arbeiten, seinen ganzen Werdegang in der graphischen Kunst von den ersten autodidaktischen Versuchen bis zu den vollendeten Meisterwerken seiner Reifezeit in einem wohl durchdachten Gesamtbild klar vor Augen zu führen. Wie viel Förderung hätte eine solche Schau dem schwer um Anerkennung ringenden Manne bieten können! Nun sollte sie ihm wenigstens als posthume Ehrung die Festigung seiner historischen Stellung bringen, die sein Künstlertum durchaus verdient. Den äußeren Anlaß zu deren Veranstaltung bot die 25. Wiederkehr seines Todestages.

Würde sich aber auch die jetzige Generation, die in der Schule des Expressionismus zu gerade entgegengesetzter künstlerischer Anschauungsweise erzogen werden sollte, mit der altmeisterlich intimen Radierkunst Wenbans abfinden können? Es war nicht ohne weiteres zu erwarten, daß seine auf unerbittlicher Naturtreue beruhende Vedutenradierung, die letzten Endes in Rembrandt ihren großen Ahnherrn hat, heutzutage eine vorurteilslose Würdigung finden würde. Um so überraschender war die warme Aufnahme, die gerade diese Ausstellung gefunden hat. Wenn es ein Kriterium wahrer Kunst ist, daß sie unabhängig von Zeit- und Moderichtungen ihre suggestive Kraft bewahrt, Wenbans Werke haben diese Feuerprobe gut bestanden. Es zeigte sich, daß sein naturfrischer Realismus, der persönlich gesehene Bildeindrücke ohne Künstelei wiedergibt, auch heute noch den Beschauer in seinen Bann zu zwingen vermag.

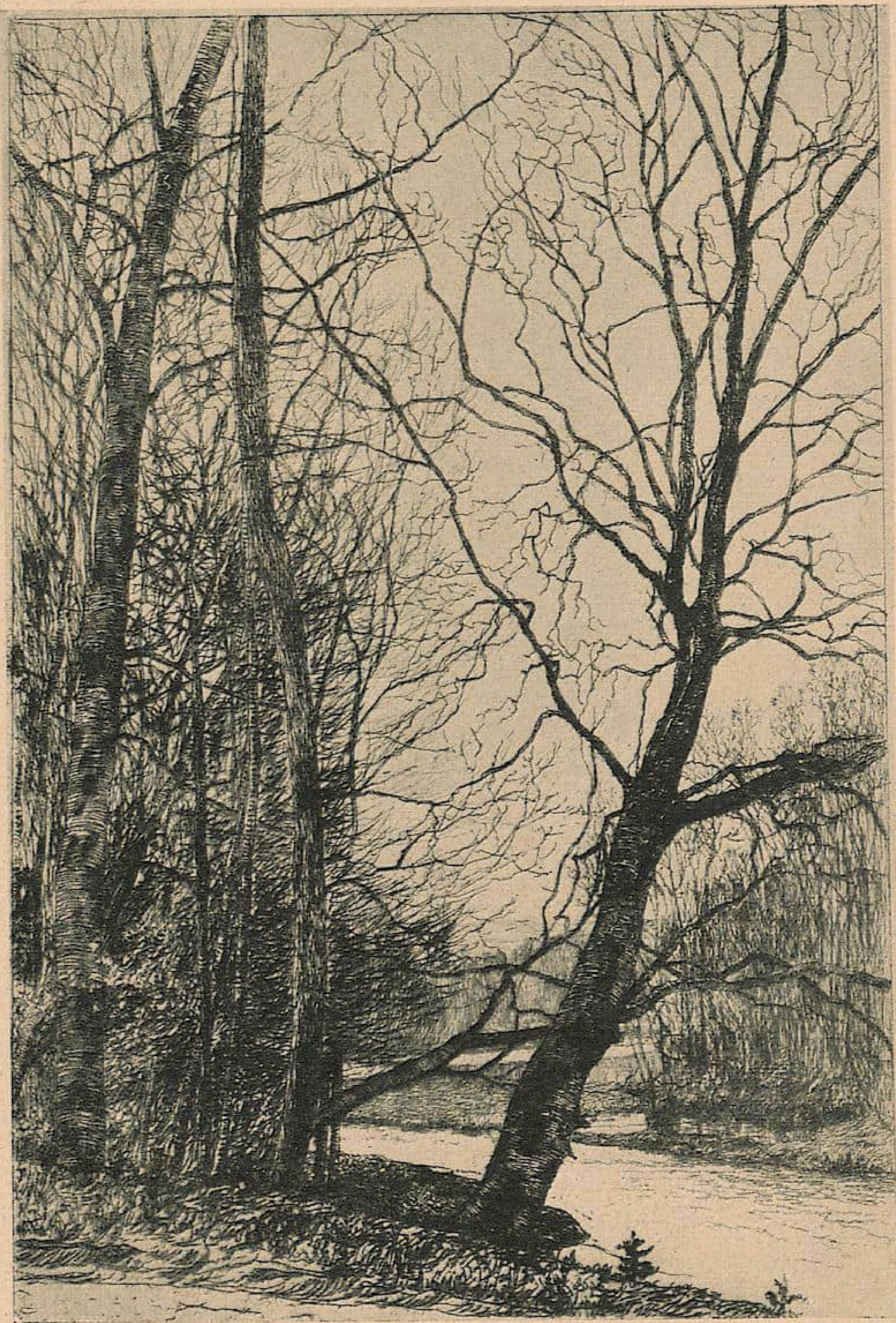
Freilich waren bei der Zusammenstellung auch nur vorzügliche eigenhändige Drucke ausgewählt worden. Gerade in diesem Punkte hatte man seither an Wenbans radiertem Werk schwer gesündigt. Wie im allgemeinen der Sinn für die Qualität des Einzeldruckes in deutschen Sammlerkreisen bis vor wenigen Jahren nur gering entwickelt war, so hat man auch Wenbans Künstlertum einen schlechten Dienst erwiesen, als man nach seinem Tode in dem wohlmeinenden Bestreben, seine Kunst zu verbreiten, von den Platten kritiklos minderwertige Neudrucke in größerer Anzahl nahm und in Umlauf brachte. Diese reizlosen, schalen Drucke hatten zumeist die Meinung von seiner Radierung bestimmt. Und nun sah man sein radiertes Werk

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN KEMPFENHAUSEN (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN ENTLAUBTE BÄUME AM BACH (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN PAPPELALLEE IN SCHLEISSHEIM (RADIERUNG)

nahezu vollständig in herrlichen Qualitätsdrucken ausgebreitet, wie sie noch in keiner öffentlichen Sammlung vertreten sind und auch auf dem Kunstmarkt nicht mehr aufgefunden werden können!

Den Lesern dieser Zeitschrift ist Wenban schon vor acht Jahren im Juniheft des Jahrganges 1914, S. 401 ff., in einem längeren Aufsatz von Dr. G. J. Wolf vorgestellt worden, der an Hand des zitierten Buches eingehender über des Künstlers Lebensschicksale berichtet hat. Wenn im Anschluß an die Gedächtnis-Ausstellung hier nochmals auf seine reizvollen Radierungen hingewiesen werden soll, so geschieht dies auch aus dem Grunde, weil die damals getroffene Auswahl der Bildbeigaben zumeist Kompositionen großen Formats in notgedrungen starker Verkleinerung gebracht hatte. Zur Ergänzung und gewissermaßen Berichtigung dieses Eindruckes wurde bei der vorliegenden Zusammenstellung besonders auf die kleinen intimen Blätter zurückgegriffen, in denen des Künstlers Persönlichkeit viel unmittelbarer zutage tritt, als in jenen, oft von äußerlichen



S. L. WENBAN ABEND IN SCHLEISSHEIM (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Rücksichten beeinflußten Arbeiten. Es sind ausschließlich Werke, die, wie er selbst einmal schreibt, entstanden sind »simply for the etching«, lediglich um des Radierens willen, ohne irgendwelche Berechnung auf Verkäuflichkeit, aus reiner Freude an der Aufgabe, einen Natureindruck in der ihm besonders vertrauten Sprache der Schwarzweißkunst wiederzugeben. Die hohe Meinung, die Wenbans engere, die gleichen Ziele verfolgenden Berufsgenossen von seinem künstlerischen Schaffen schon zu seinen Lebzeiten hegten, hat vor dem Urteil der jüngeren Generation vollauf Bestätigung, wenn nicht sogar Vertiefung gefunden. Vor Wenbans Auftreten in München waren die graphischen Künste als Vermittlerin fremder Bildgedanken noch völlig im Dienste der allein gewerteten Malerei befangen. Wenn er am Ende seines Lebens nicht ohne eigene Genugtuung schreiben konnte: „Die Radierung wird hier (in München) als eine vornehme Kunst geachtet, die mit Stolz und Sorgfalt gepflegt und alle Jahre höher geschätzt wird", so war die Erreichung dieses Zieles nicht zum mindesten seinem eigenen überzeugungstreuen Eintreten für die Originalradierung zu danken, ja man kann sagen, daß die neue deutsche Landschaftsradierung, die sich in den letzten Dezennien zu einem kaum mehr zu überblickenden Sondergebiet der Kunst entwickelt hat, von Wenbans Werk ihren Ausgang genommen hat. Die hohe Achtung, mit der gerade die älteren Münchener Vertreter der Originalradierung von Wenbans künstlerischer Mission sprechen, zeugt von der tiefgreifenden Einwirkung seiner Lebensarbeit.

So ist es eine eigentümliche Fügung, daß der Amerikaner, der nach München gekommen war, um die künstlerische Ausbildung, die ihm die Heimat nicht bieten konnte, in der berühmten Kunststadt zu finden, dort den ansässigen Radierern selbst ein Führer zu neuen Zielen werden sollte. Enttäuscht über den Schulbetrieb auf der Akademie der bildenden Künste, hatte er sich schon nach kurzer Zeit in die Einsamkeit des nahen Dorfes Schleißheim zurückgezogen, um sich dort in rastloser Arbeit dem eindringlichsten Studium der Natur hinzugeben. In welch nahem, man ist geneigt zu sagen, persönlichem Verhältnis er als Künstler zur Natur stand, das hat er selbst einmal in einem Briefe mit folgenden, hier in Übersetzung wiedergegebenen Worten umschrieben: „Wenn wir die Natur sehen könnten, wie sie uns auffordert, sie zu beschauen, würden wir alle viel vernünftiger und zufriedener mit dem sein, was sie uns bietet. Sie ist unerschöpflich, und was wir heute von ihr sehen, mag sich uns nie wieder in unserm ganzen Leben zeigen." In Schleißheim war es, wo Wenban sich nach kurzer Anleitung durch seinen Landsmann Frank Currier im Anfange des Jahres 1883 mit größtem Eifer autodidaktischen Radierversuchen zuwandte. Die Arbeiten dieser ersten Zeit sind, wohl unter Curriers Einfluß, von dem Bestreben erfüllt, mit den Mitteln der Radierung rein malerische Wirkungen zu erzielen. Dabei greift eine verhaltene Leidenschaftlichkeit mit Vorliebe dramatisch belebte Landschaftsstimmungen auf. Thematisch beschränken sich diese Versuche auf Motive, die dem Künstler gerade vor Augen lagen: Dorfstraßen, Bauerngehöfte, weite Flächen und dergleichen anspruchslose Vorwürfe, deren graphische Gestaltbarkeit damals freilich noch absoluter Verständnislosigkeit begegnete. Heute will es uns scheinen, als ob er, der Ausländer, mit diesen Blättern, deren Zahl sich auf rund 100 beläuft, erst der eigentliche Künder des intimen malerischen Reizes des oberbayerischen Dorfes geworden sei. Noch in seinen letzten Lebensjahren erinnert er sich mit Begeisterung dieses idyllischen Aufenthaltes in Schleißheim, das ihm wie eine zweite Heimat erschien, wo er sich wie in keinem anderen Ort der Erde heimisch gefühlt habe.

Wenig bekannt sind seine Versuche mit Monotypdrucken geworden, bei denen die Darstellung mit Druckfarbe auf die sonst unbearbeitete Kupferplatte aufgetragen und dann auf Papier abgedruckt wird — einer Technik, deren bequeme Handhabung den erstrebten düsteren Effekten und weichen Stimmungen sehr entgegenkam. Wenban hat jedoch dieses Druckverfahren später ganz aufgegeben, weil er in ihm den Ernst der Radierung vermißte, wie er denn überhaupt allmählich davon abkam, mit malerischen Mittelchen wie Stehenlassen des Plattentones, Aufrauhen der Platte mit Glaspapier, Aquatintatönung zu arbeiten und als das Beste in der Radierung die Wirkung mit der reinen Linie erklärte. In systematischer Arbeit zwingt er sich in den nächsten Jahren, sich die Beherrschung der Einzelformen zu eigen zu machen. Ein Aufenthalt in Planegg (1885) läßt prachtvolle Baumstudien entstehen; die erlangte Formsicherheit befähigt ihn, bald an schwierigere Aufgaben heranzutreten, wie sie in großangelegten Waldinterieurs und sonnendurchfluteten Waldlichtungen mit achtunggebietender Meisterschaft gelöst sind. Seine Kunst beginnt auf monumentale Wirkung auszugehen, ohne freilich die Kraft zu finden, auch große Flächen in der gleichen Weise zu beleben, wie seine kleinen Landschaftsausschnitte, die unmittelbar vor der Natur gearbeitet, eine unüber-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN VORSTADTBILD AUS MÜNCHEN (MONOTYPDRUCK)

treffliche Frische atmen. Für seine weitere Entwicklung kann es somit fast als eine glückliche Wendung angesehen werden, daß er mit diesen größeren Arbeiten nicht den gewünschten Erfolg hatte und sich in der Folge wieder seiner alten Vorliebe für die intimen Schleißheimer Motive erinnerte. Klarere Zeichnung und eine strahlende Leuchtkraft heben diese Neufassungen älterer Bildeindrücke vorteilhaft vor den Arbeiten der ersten Zeit hervor. Entsprechend der Auflichtung seiner graphischen Palette beginnt zu Anfang der 90er Jahre in seiner Arbeitsweise ein idyllisch weicher, träumerischer Zug sich geltend zu machen, der nur gelegentlich durch dramatisch lebhaftere Akzente kräftigere Impulse erfährt Sein Naturell stemmt sich bald selbst gegen die in der Atelierarbeit gelegene Gefahr, die Frische natürlichen Empfindens in gekünstelter Durchführung einzubüßen. So vollzieht sich noch in den letzten Jahren seines Schaffens ein tiefgreifender Umschwung in seiner Anschauungsweise. Im Sinne impressionistischer Wirkung verzichtet er auf zeichnerische Details. In lockerer Technik belebt er durch kontrastreiche Lichtführung seine landschaftlichen Kompositionen, sie zu einheitlichen Stimmungseffekten zusammenfassend. Wenn er seinen Motiven Bezeichnungen beilegt wie Sommersonne, Früher Morgen, Percha Vormittag, Percha



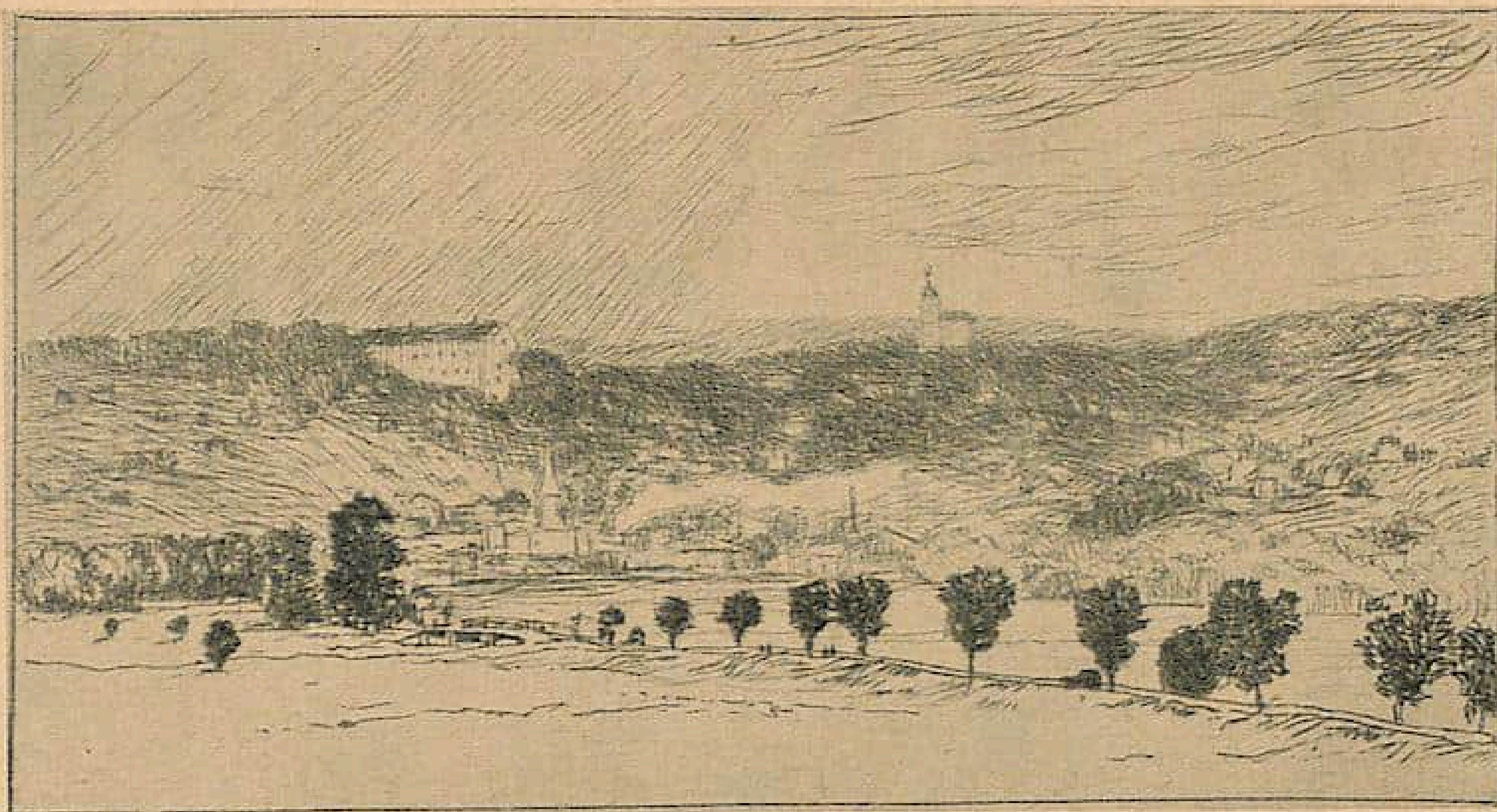
S. L. WENBAN STRASSENBILD AUS MÜNCHEN (MONOTYPDRUCK)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN WEIDEN AM WASSER (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. L. WENBAN BLICK AUF STARNBERG (RADIERUNG)

Nachmittag, so will er damit selbst andeuten, welche Probleme zu lösen ihm vorschwebten.

In drei klar erkennbaren Phasen, einer malerischen Auffassung in der ersten Zeit, einem streng zeichnerischen Stil in den mittleren Jahren und einer freien graphischen Gestaltung in der Reifezeit vollzieht sich, im ganzen überblickt, Wenbans künstlerischer Entwicklungsgang. Eine kleine Gruppe seiner Radierungen, die auch viel Reizvolles enthält, verdankt seine Entstehung mehr der praktischen Erwägung, dem kaufenden Publikum Motive zu bieten, in denen der Vorliebe für das Gegenständliche der Darstellung Rechnung getragen würde. Es sind dies die Straßenbilder aus der Stadt München. Aber auch bei diesen inhaltlich gebundenen Vorwürfen weiß Wenban durch rein künstlerische Problemstellung, wie etwa durch Wechsel der Beleuchtung und der Tagesstimmung, fesselnde Lösungen zu finden.

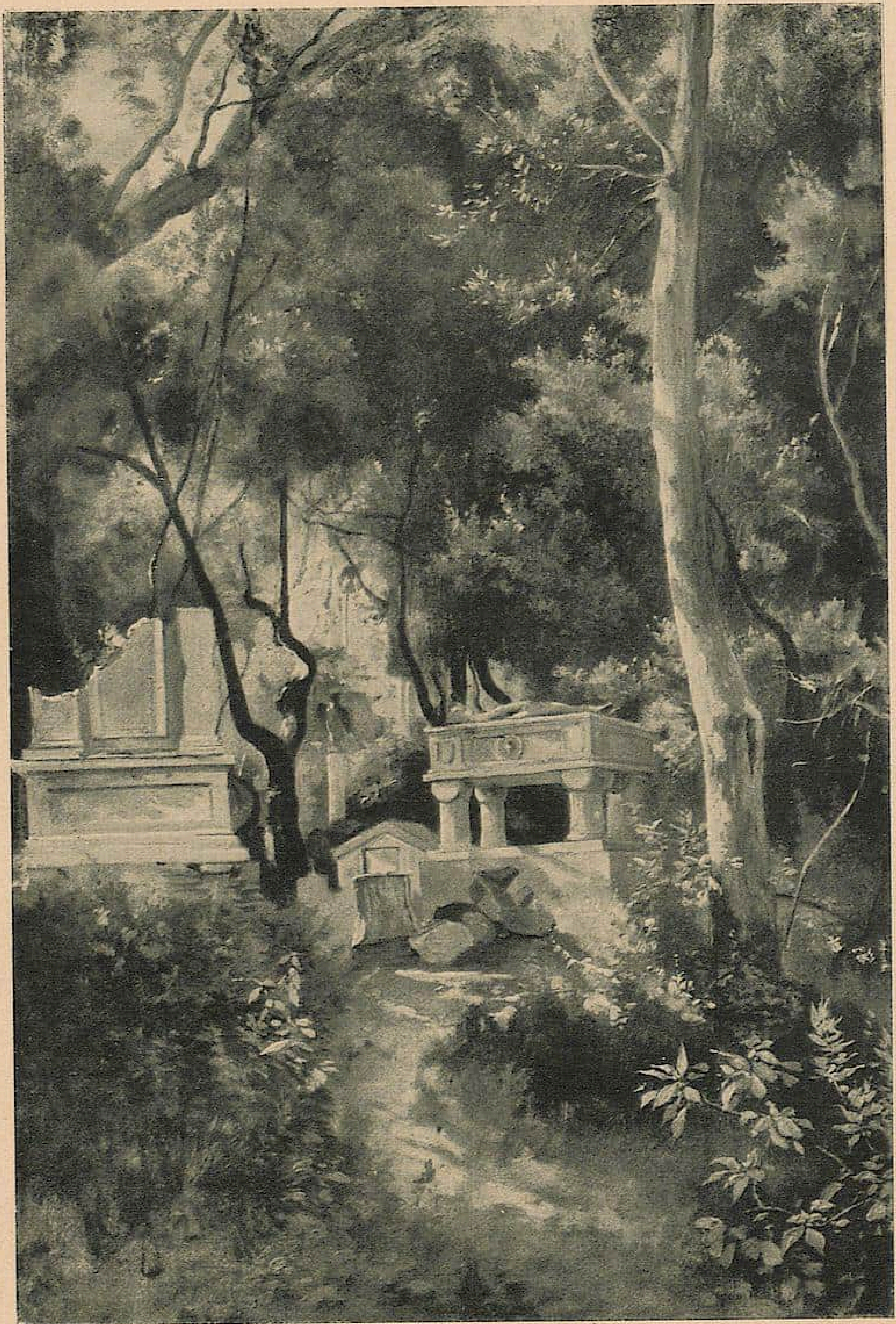
Wenbans radiertes Werk umfaßt die stattliche Anzahl von 371 Platten. Etwa ein Drittel dieser Blätter war vom Künstler selbst nur als Studien und Radierproben gedacht, die nie veröffentlicht werden sollten. Nur in ganz geringer Zahl, zumeist nur in einem Exemplar erhalten, scheiden sie für praktische Sammelzwecke aus. Träger seines künstlerischen Nachruhmes sind rund 200 Meisterblätter, der Ausfluß eines durchaus persönlichen graphischen Stilwillens. Mit dieser stolzen Reihe setzt verheißungsvoll die neue deutsche Landschaftsradierung ein, die in ihren besten Leistungen der berühmteren englischen Schule um Seymour Haden ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann.

O. Weigmann



S. L. WENBAN ▫ AUS DEM HOFGARTEN IN SCHLEISSHEIM (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDMUND KANOLDT AUS DER VILLA PALLAVICINI (1880)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDMUND KANOLDT

Edmund Kanoldt, der Maler (1845—1904), steht am Endpunkt einer Entwicklung; er war der letzte bedeutungsvolle Vertreter der sogenannten „heroischen Landschaft“.

Der Letzte! so definiert man einen Epigonen, seltener einen Höhepunkt. Dennoch: die Entwicklungen schwellen an und ab, niemals geht ihr Eigentliches verloren. Daher mit dem Worte Epigone ein Welturteil zu verbinden, lehnen wir ab. Epigonentum ist Schicksal, ist, liebend begriffen, der Zwang, eine alternde Entwicklung weiterzuführen, weil die neue, dem betreffenden Künstler zukommende Entwicklung noch nicht reif geworden. Daraus erklärt sich das Vorbeileben manches Künstlers an seiner Zeit und der überraschend schnelle Anschluß, den die folgende Generation an seinen Keimen und an halberblühten und halberfrorenen Möglichkeiten findet. In Kanoldts Werk als Gesamtheit betrachtet, finden wir eine Unausgeglichenheit solcher Art und solcher Ursache. Auf der einen Seite finden wir in ihm die Ausstrahlung jener Kräfte der Haltung, der Begrenzung und Sonderung, der Linie und des hohen Stiles, die in Jakob Asmus Carstens' Schüler Josef Anton Koch (im engeren Gebiete der Landschaftsmalerei) ihren ungefähren Ausgangspunkt nehmen, und die man gewöhnlich mit dem Schlagwort des Klassischen, oder zugespitzter: des Klassizistischen bezeichnet.

Auf der anderen Seite spüren wir in seinen Werken jenes neuere Weltgefühl atmen, das über alle Schranken hinausgreift, nach den Dingen suchend hinter dem Schein, das die Musik in den Farben, die Farbe in den Werten und Tönen, die Rhythmen in allen Dingen zum erstenmal mit Bewußtsein sah, die Entdeckerin aller großen Verwandtschaften in Natur und Kunst vage bezeichnet mit: Romantik. Ihr so ganz anders geartetes Lebensgefühl verzichtete auf Haltung, Linie und monumentales Pathos, ihr Ausdruck war Sehnsucht — Sehnsucht nach — wie nennen wir es? — nach dem Absoluten etwa; ihre Linie war transzendental und hieß Farbe, ihre Darstellung ging auf das Nie-dagewesene, Nie-wiederkehrende. Ein Zerfließen und sich Auflösenwollen trat an die Stelle selbstzufriedenen Daseins. Die Kräfte, flüssig geworden, wirkten unter dem Bilde des Stromes, des Meeres, nicht mehr unter dem der unbeweglich festen Säule. Diese Richtungen also mischten sich in Kanoldts Schaffen und hinderten an freier Entfaltung.

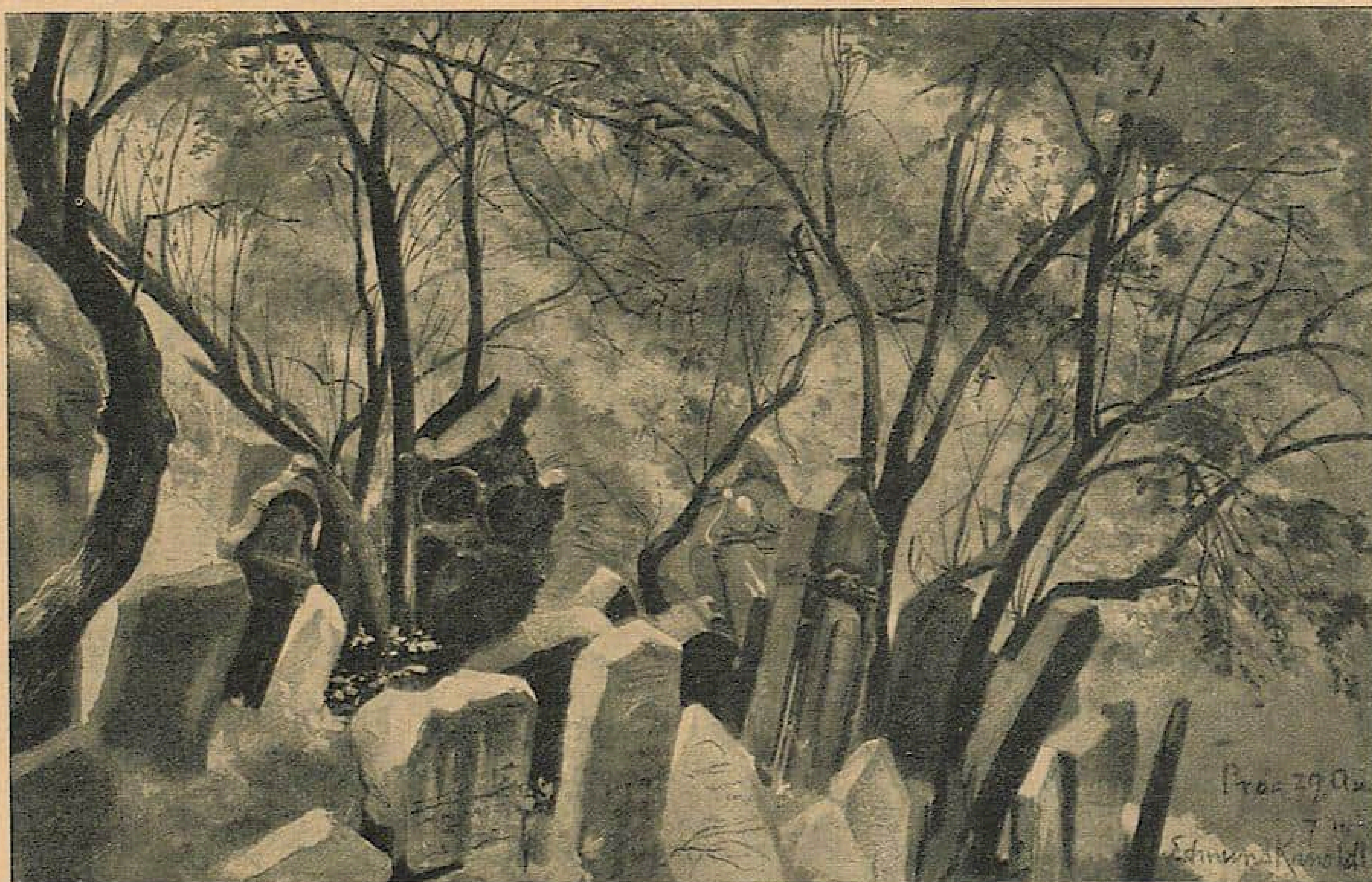
Rein stofflich verwies die Darstellung einer Sappho (Abb. S. 151), einer Iphigenie, Antigone, Kassandra, eines Orpheus und Eurydike, Echo und Narziß auf figürliche, herausgehobene Stilisierung im klassischen Sinn: denn hinter jenen Figuren der Dichtung stand weniger ein Lebensgefühl, als eine Fabel, eine Begebenheit, die dargestellt sein wollte. Das Lebensgefühl, das Kanoldt in seinen Werken sprechen lassen wollte, verlegte er notgedrungen in die Natur, die Landschaft, da er es in jene Figuren, die feststehende Formeln und als solche erstarrt waren, nicht mehr verlegen konnte.

Aus diesem Zwiespalt des Wollens erklärt sich jener Rest, der in seinen Werken zwischen figürlicher und natürlicher Erscheinung klafft. Hätte er auf eines von beiden verzichten können! Oder im Sinne seiner Kräfte gesprochen: hätte er auf Figur verzichtet und sich ganz in natürlicher Darstellung ausgelebt. Denn seine Figuren sind nicht Hauptsache, wie bei Feuerbach, sondern (mit einem bösen Worte) Staffage, man kann sie sich wegdenken, ja zudecken, ohne sie zu vermissen — und sie sind auch nicht so völlig in die durchlebte Natur geschlüpft, von ihr aufgesogen, wie bei Böcklin, (der wohlweislich nie bestimmte Figuren der Sage wählt, obschon auch bei ihm in romantischer Vergattung die malerische Natur erst in dichterischen Formen lebendig wird), sondern in jenen Werken bleibt zum größten Teil ein Schlackenrest ungeglühten Erlebens, eine ungegorene Mischung aus Alt und Neu, zum Zeichen, daß absterbende Kräfte neuerwachsende am Reifwerden gehindert haben.

Das ändert sich, sobald wir Kanoldts rein landschaftlichen Gemälde ins Auge fassen, und es ist mir wieder ein Beweis dafür, wie wenig eines Künstlers Stellung zu seinen eigenen Werken besagen will, wenn Kanoldt seine heroischen Darstellungen höher einschätzte, da sie ja allerdings, der Idee nach, höher gedacht waren.

Jedenfalls dort, wo er ungehindert von stofflichen Rücksichten, die Formen seines Kunstgefühls rein der Natur entnehmen, und seinem Bildnerwillen entsprechend abwandeln, konzentrieren, stilisieren konnte, in all den zahlreichen Gemälden aus Italien, aus den Sabinerbergen, der Serpentara (deren Retter, Erhalter und An-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDMUND KANOLDT JUDENFRIEDHOF IN PRAG (1877)

laß ihrer Erwerbung für das Deutsche Reich er war — das nebenbei), in den Darstellungen deutscher Burgen und Schlösser, sowie päpstlicher Gärten und Villen, in all diesen Werken finden wir den erstrebten künstlerischen Ausdruck gestaltet, das gesteckte Ziel erreicht. Unternehmen wir es, von diesem Punkte aus, einige seiner Werke gesondert ins Auge zu fassen, so erblicken wir in den Landschaftsbildern aus der römischen Campagna etwa: „Sedia del Diavolo" (Abb. S. 149) und in dem Gemälde „Der Judenfriedhof" (Abb. S. 148) die Überwindung der formelhaften Starre der Klassik zu Gunsten einer weicheren Belebung, zum Vorteil eines farbigen Empfindens von Kultur und Delikatesse, die den besten Franzosen ihrer Zeit Ehre gemacht hätten, und für Deutschland von verwunderlicher und beachtenswerter Seltenheit, wenn man bedenkt, daß sie um 1873 entstanden sind, in einer Zeit also des Gähnens und der Öde!

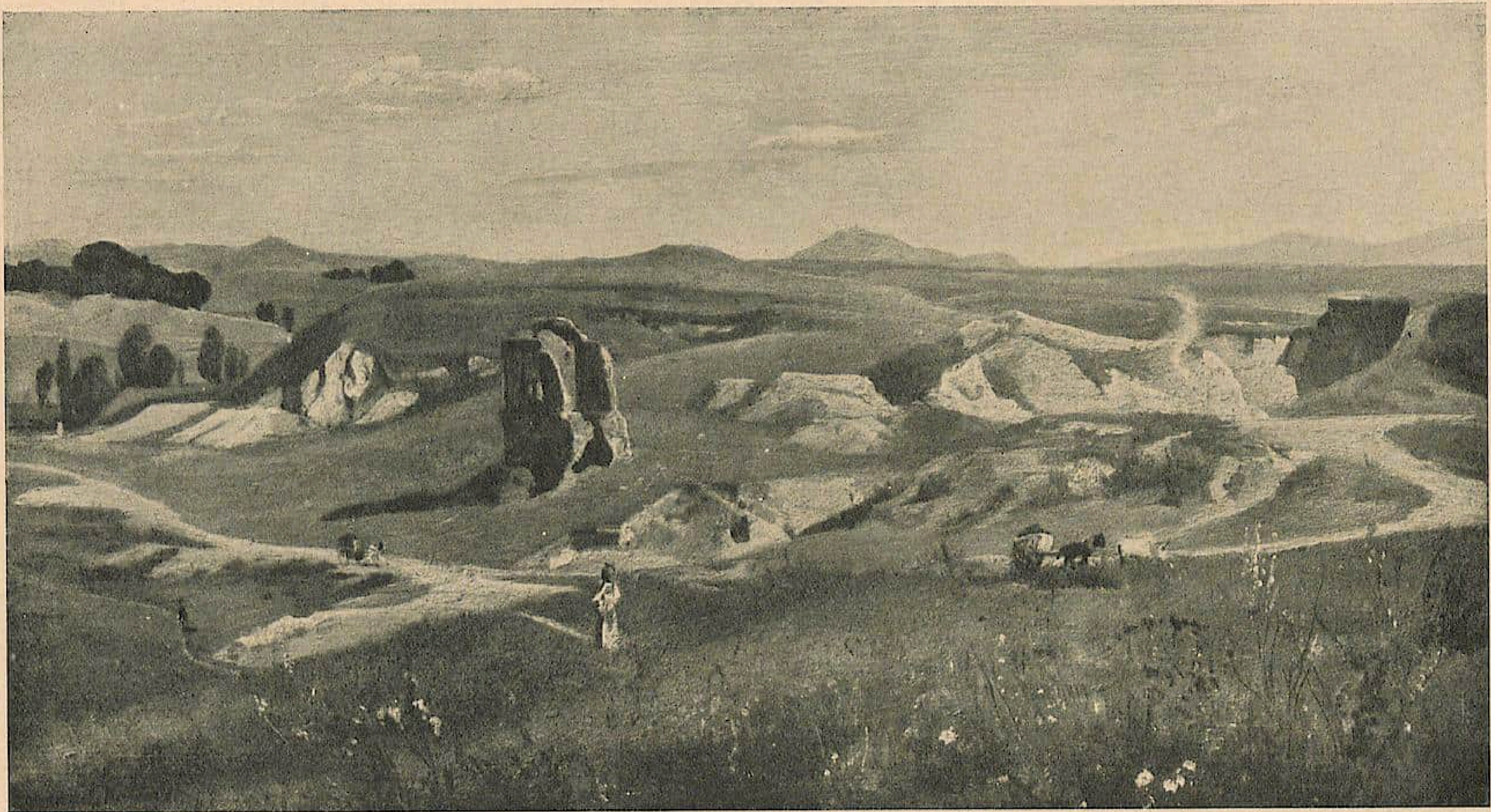
Zu eigenartiger Vollendung konnte Kanoldt seine Kunst erheben in jenen Gemälden, wo er das Starre, Gehaltene, Scheinbar-Leblose im Bezirke der belebten Natur darstellen durfte, indem er es an ihr belebte, also den umgekehrten Weg einschlug, wie früher (bei den Figurenbildern, wo er das an sich schon Lebendige: die Figur zum Scheinbar-Toten: zur Säule erkalten machte), in jenen Gemälden also, die wie der „Brunnen in Caprarola", die „Zypressen einer Villa zu Nervi", die Säulen der Villa d'Este, und, wie uns dünkt, am höchsten in jener Landschaft bei Brissago, der „Madonna del Monte", ein Lebloses, das heißt etwa: einen Säulengang, Grabsteine, Gebäude, die spielerische Starrheit eines Brunnens darstellen und an dem Leben rings der reich quellenden Natur aufströmen, selbst lebendig werden lassen konnte.

In all diesen Gemälden ist die Zweiheit der Kräfte, die in jedem Künstler, und (in welcher besonderen Tönung, haben wir gesehen) auch in Kanoldt miteinander ringen, zur Einheit gesteigert und gebändigt, das ist: Kunstwerk geworden.

Das männliche Prinzip seines Schaffens, vorher ausschließlich und voll Eigensinn, hat sich nicht zersetzt oder gemindert, aber aufgelöst in Bewegung, hat sich geändert, und dem weiblichen Akkord der Stimmung breiteren Zugang gewährt, ja diesem den Vorrang eingeräumt, wie das Bild mit dem „Olivenhain" dartut — zuweilen, ohne sich darin zu verlieren, als in ein Extrem, das seiner Natur zuwidergelaufen wäre.

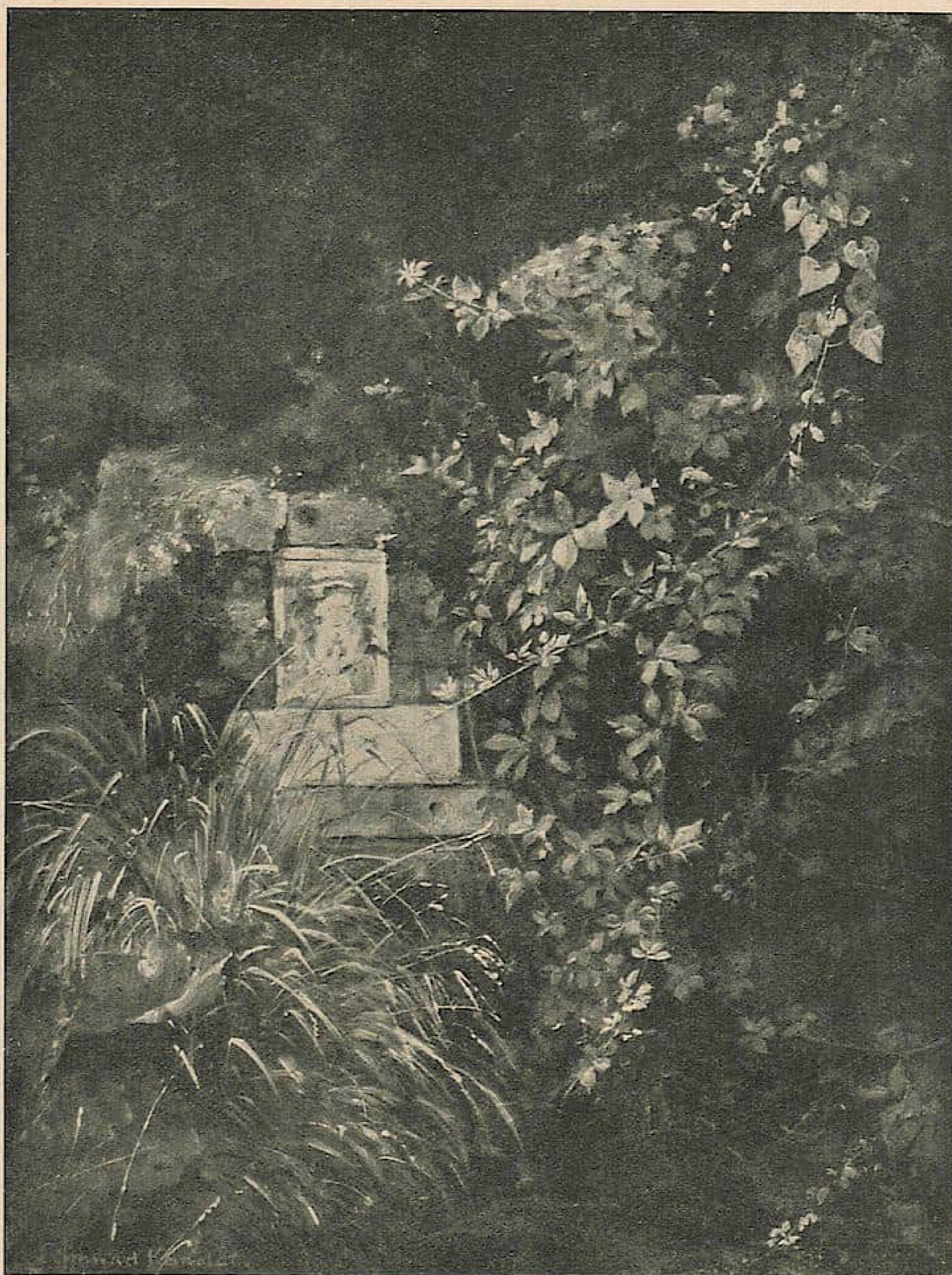
Denn niemals verzichtete Kanoldt auf das Recht des Künstlers, die ungeformte Natur abzuwandeln, nach höheren Ausdrucksmöglichkeiten, Rhythmen also, zu stilisieren, und so

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDMUND KANOLDT SEDIA DEL DIAVOLO (1873)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDMUND KANOLDT BEI SUBIACO IM SABINERGEBIRGE (1870)

trat jener Fall ein, daß Kanoldt an der Epoche platter Naturnachahmung, kalter Virtuosität im Sinne des Photographischen und der Technik — genannt Naturalismus — vollständig vorbeilebte, ohne im mindesten davon gestreift zu werden.

Das hieß eben: für jene Ströme besaß er keine Adern. Er war Ausläufer einer anderen Zeit und wartete des Anschlusses der kommenden.

Der Naturalismus aber, der so gerne, aber ohne viel Recht, mit jenem Naturalismus des „Sturms und Drangs" zusammengehalten wird, war keine Folge titanischen Kraftgefühls und kernhaften Überschwangs, sondern recht sehr eine Erscheinung des Erschlaffens und der Schwäche, ein Zersetzungsprodukt aus Elementen der Philosophie, des Pessimismus und des neuen sozialen Erdgefühls, eine Reaktion auf die allzu zerflossene Romantik und als Ganzes einer Richtung, die sich (aus Unkraft) ihre Ziele merkwürdig niedrig gesteckt hatte.

Vom Standpunkte der Entwicklung aus gesehen war es eine Zeit des unterirdischen Sammelns der Kräfte, des Winters, der es dem Frühling erst ermöglicht, in Kraft und Schön-

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDMUND KANOLDT ENTWURF ZU „SAPPHO“

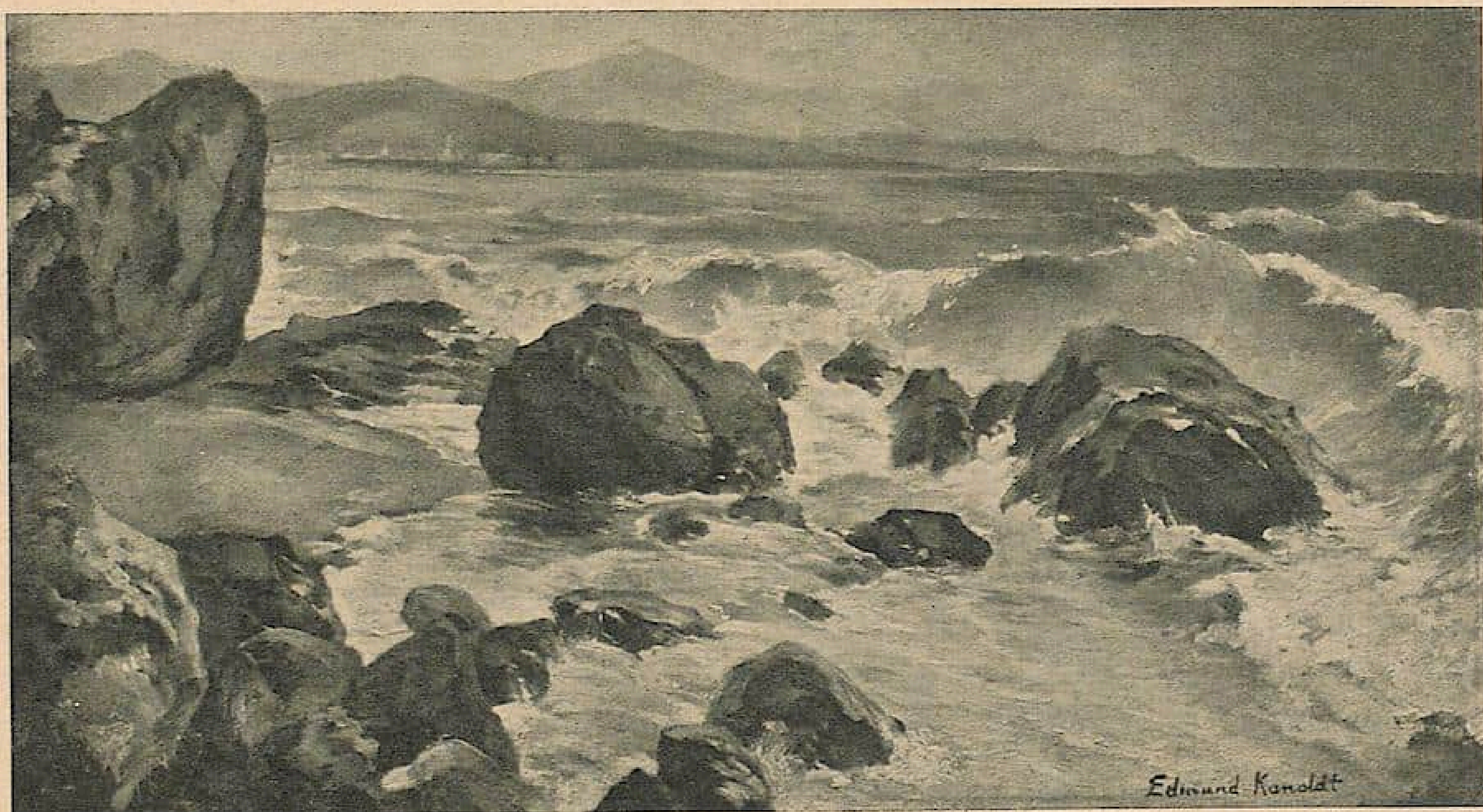
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

heit groß zu sein, eine Vorbereitungs- und Prüfezeit für Zukünftiges.

Der Impressionismus schützt nicht vor Abklatsch und Manier; die Formen der Neuromantik waren allzu spielerisch.

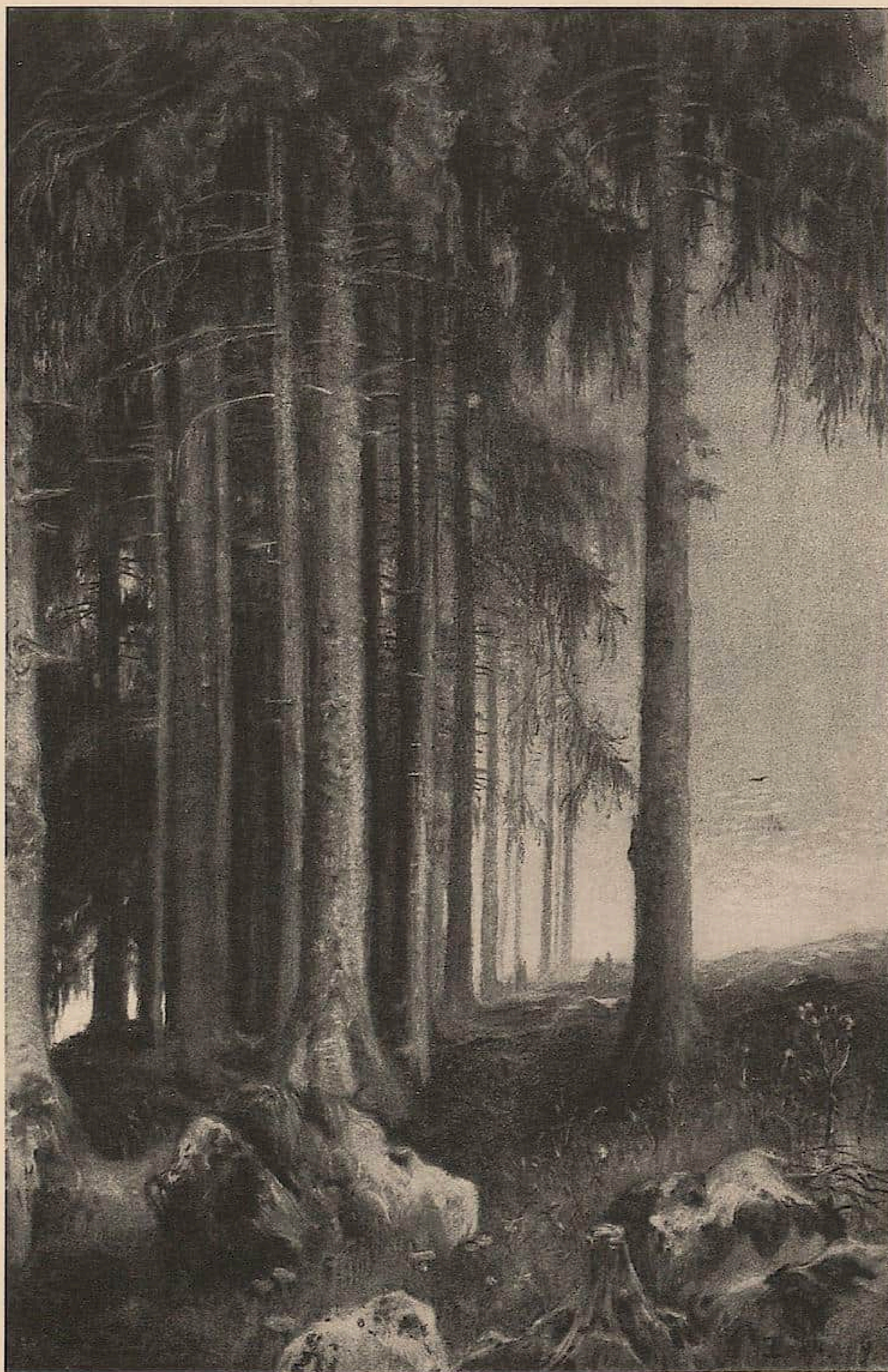
Unter einem heutigen oder künftigen Willen zur Konzentration, zu gesteigertem Ausdruck, reinem Erleben der Farben, Linien, Rhythmen, unter der Sehnsucht nach dem „Absoluten", den Hintergründen der Dinge und ihrer letzten Wirklichkeit, mag auch Meister Kanoldt berufen sein zur Wiederauferstehung, zu fruchtbarer Anknüpfung an die zukunfttragende Generation, die seinen Kunstwillen wiederaufzunehmen und weiterzuführen sich gedrungen fühlt, in geänderter Form zwar — geänderten Lebensgefühls —, aber doch in sympathischer Vertrautheit mit Wesen und Wollen des Älteren, wie Keime, die nach vielen Wintern zur Reife gelangen.

Hans Braun



EDMUND KANOLDT — MARINE BEI NERVI (1880)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO SCHWARZWALDTANNEN. ZEICHNUNG (1884)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO

FLUCHT NACH ÄGYPTEN (um 1874)

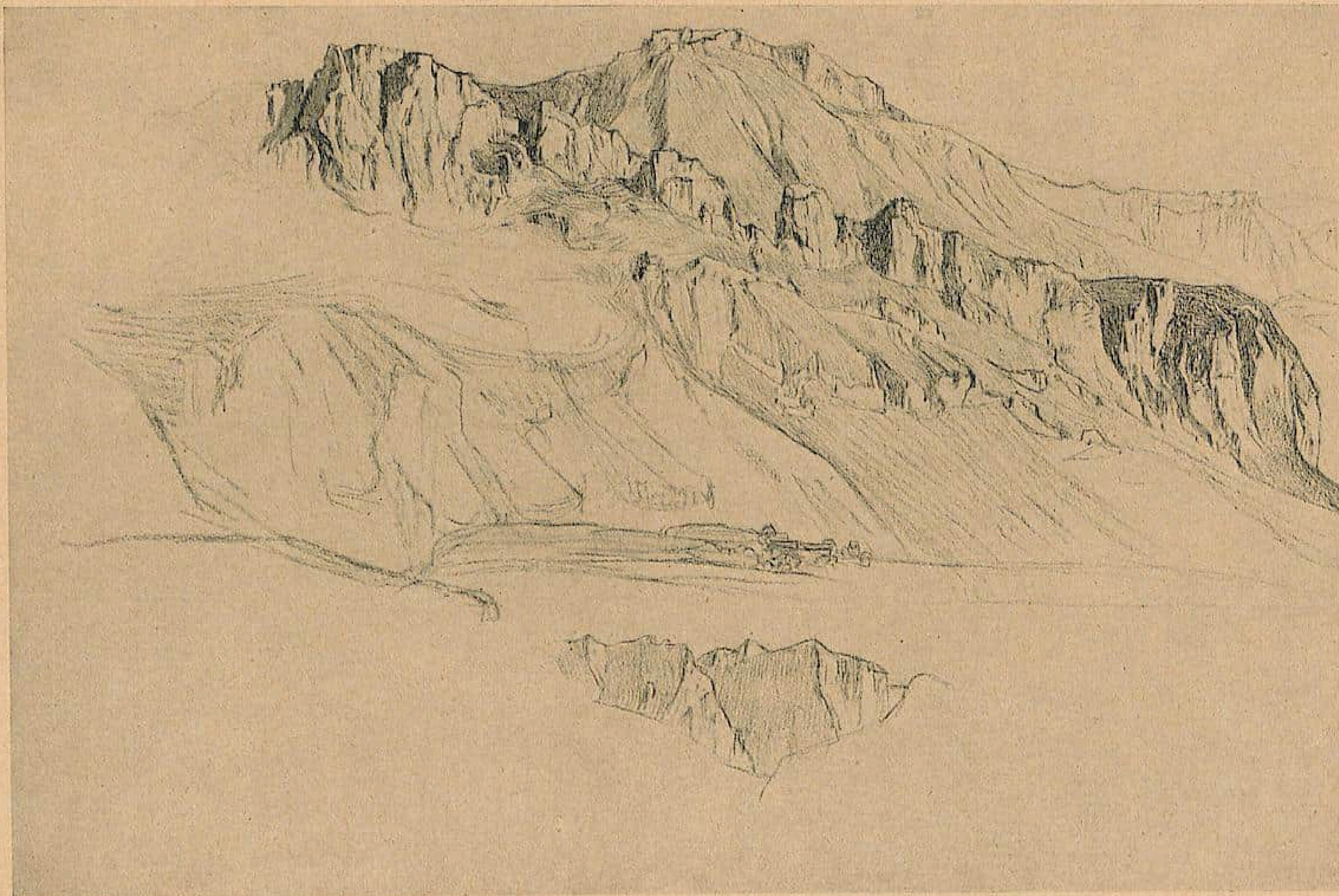
EMIL LUGO

ZU SEINEN HANDZEICHNUNGEN

Über Emil Lugo ist schon im Dezemberheft 1918 dieser Zeitschrift berichtet worden. Dort bezog sich der Bericht vornehmlich auf die malerische Entwicklung seiner Kunstweise innerhalb seiner Lebensschicksale. Neben Lugos Malwerk besteht aber ein beträchtlich großes graphisches Werk, das vornehmlich in Aquarellen und Handzeichnungen sich auswirkt. Hiervon soll jetzt gesprochen werden, um einesteils zu zeigen, wie organisch und eng zusammenhängend Malerei und Zeichnung bei Lugo sind, und wie folgerichtig sie sich in seinem Schaffen entwickeln, andernteils, wie eigenartig und persönlich Lugos Schaffen und Gestalten im Kunstschaffen seiner Zeit stehen.

Wer in Emil Lugos Briefen an seine Künstlerfreunde zu lesen Gelegenheit hat, wird bald darauf aufmerksam werden, wie sehr ihm allzeit Klarheit der Formen und Größe des Raumes am Herzen lagen. Schon vor seiner frühen Vorkunstschulzeit hat er seine Motive auf das Charakteristische hin gesehen. Noch in seinen reifsten Mannesjahren hat er sich um den einfachsten Ausdruck bemüht, den er im Zeichnerischen fand. Zeitlebens hat Lugo fleißig gezeichnet, bald mit einer sachlichen Schärfe und Genauigkeit, die das höchste Staunen von Kennern hervorruft, bald mit einer Versenkung, die der Fülle und Reinheit seines Empfindens vollen Ausdruck gab. Neben seinem reichen und großartigen Malwerk hat Lugo ein fast ebenso großes und jedenfalls ebenso reichhaltiges Zeichenwerk geschaffen. Je einfacher seine Ausdrucksmittel waren, um so eindringlicher holte er alles aus ihnen heraus. Kein Malwerk entstand, das nicht vorher auf zeichnerischem Wege bis zur letzten Klarheit durchgebildet worden wäre. In seiner frühen, nach der Kunstschule selbständigen Entwicklungszeit spricht er es geradezu aus, daß ihm die zeichnerische Unterlage des Bildes den ganzen Halt in der Kunst bedeute. In diesen Jahren ist er bemüht, sich auch in der Radierung ein vornehmes und formklares Ausdrucksmittel zu schaffen. Diese Unternehmung scheiterte aber nach wenigen Versuchen an der Umständlichkeit, die Platten zum Druck hin und her senden zu müssen. Zunächst beschränkte sich damals der junge Künstler ganz aufs Zeichnen. Später hat er das graphische Verfahren durch Lithographie ersetzt. Die Skizzenbücher der frühen Jahre zeigen, wie fleißig und gewissenhaft Lugo an der Arbeit war, zu klaren Formeinsichten und Raumwirkungen zu kommen und sich einen Schatz von zeichnerischen und malerischen Vorstellungen zu sammeln. An den einsamen Abenden seiner

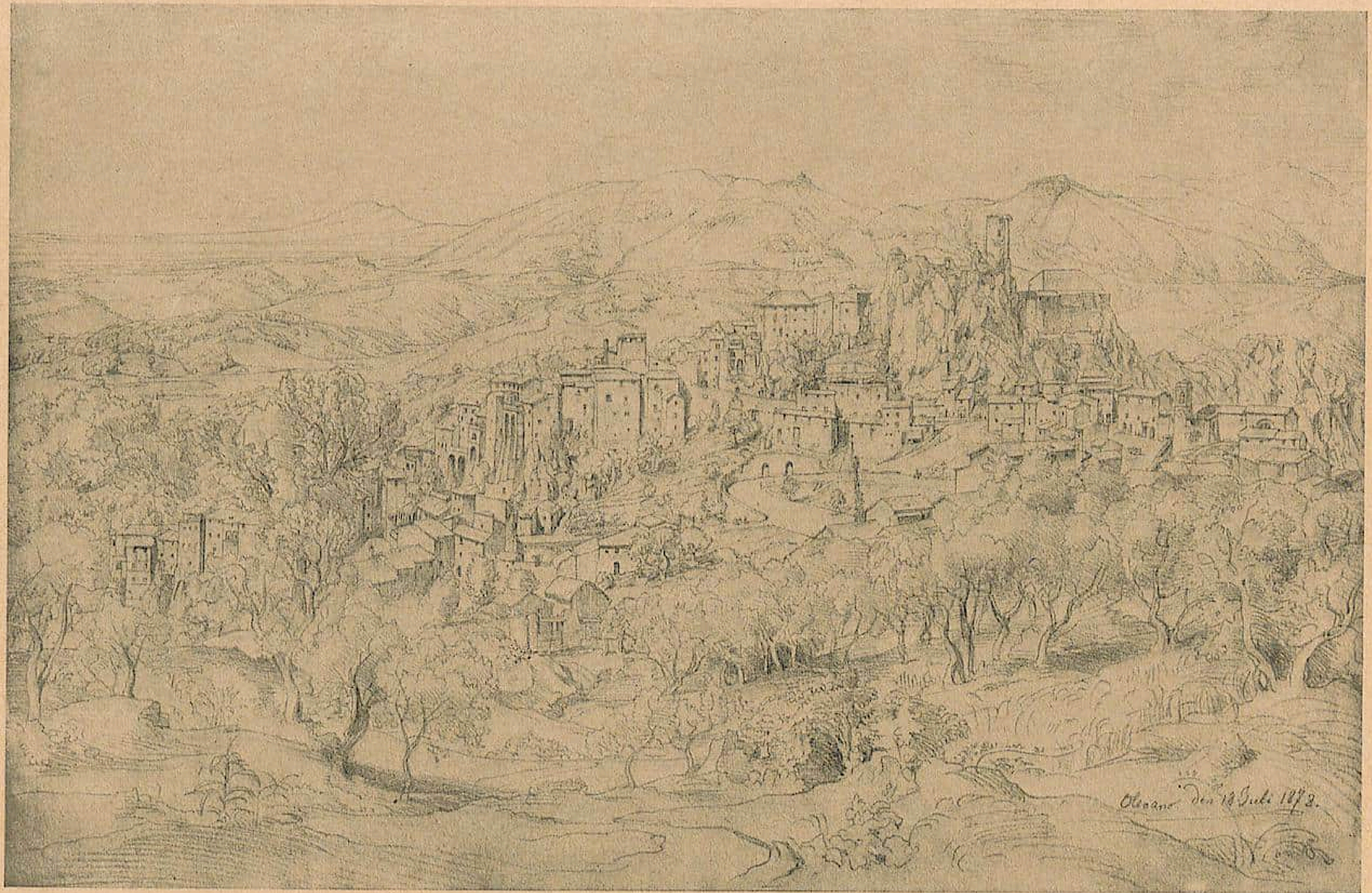
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO FELSLANDSCHAFT (um 1874)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

155



21*

EMIL LUGO

OLEVANO (1872)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

frühen Künstlerzeit hat er in der Folge des Schirmerschen Komponierverfahrens sich zeichnerisch in der Komposition der Naturstudien geübt, auch hier schon, bis der letzte Rest der Naturstudie in Kunst aufgelöst war. Mit diesen Zeichnungen in Feder und Blei hat er die ersten Erfolge bei seinen Dresdener, Leipziger und Freiburger Freunden erzielt, während seine Malereien noch einem zögernden Verständnis oder gar der Ablehnung begegneten. Seine klassisch reine Art hat damals schon Aufsehen erregt. Lugo hat zwar Wandlungen technischer und ausdrucksgemäßer, nie aber grundsätzlicher Art durchgemacht. Eine Wendung im Zeichnerischen trat erst in der italienischen Studienzeit ein (1871—74). Die Zeichnungen der ersten römischen Jahre sind noch ganz nur auf Formauffassung und Raumgliederung eingestellt. Mit einer geradezu unheimlichen Schärfe der Beobachtung werden die kleinsten Einzelheiten aufgenommen. Architekturen, Landschaften, Baumstudien sind Lugos Hauptthemata. (Olevano, Felslandschaft.) Der Mensch ist ihm zeitlebens eine schwer zu bewältigende Sache gewesen, obschon die menschliche Gestalt seinem Studium nicht versagt war. Es bestehen glänzende Akt- und Modellstudien in Feder und in Blei, weiß gehöht. Aber der angehende und künftige feine Landschafter versenkt sich mit hingebender Wonne in die „Noblesse der Erscheinung" der römischen Umwelt. Die Campagna, Tivoli, Subiaco, Bagnajae, Neapel und Capri sind seine bevorzugten Studiengebiete, die er gründlich ausschöpft, und an denen er sich von Jahr zu Jahr höher entwickelt. Zunächst geht er nur zeichnerisch vor. Herrlich, wie er Architekturen „in den Raum bringt", wie er diesen gliedert und belebt, wie er die Raumvertiefung durch Form- und Detailvereinfachung stützt, und wie er aus der verwirrenden Fülle der Mannigfaltigkeiten das Wesen und den Charakter seines Motivs heraushebt. Man glaubt, einen mittelalterlichen Meister vor sich zu haben, wenn man diese, mit hartem Bleistift oder mit der Feder bis ins kleinste durchgebildeten Blätter erblickt. Aber bald wandelt sich Lugos Sehen von der zeichnerischen in die malerische Form. Nicht um die Einzelheiten handelt es sich jetzt mehr, sondern um das Ganze. Die Massen zusammenfassen und ihr Gewicht durch Licht gliedern, Hell gegen Dunkel setzen, das Farbige durch Abstufung der Schwarzweißtöne erzielen, das Licht als Raumbildner sprechen lassen: hier merkt man das deutliche Abrücken von Schirmer, der seine Schüler einst dazu angeleitet hatte, das reiche Geäst der Eichen, der Kiefern, die Wolken usw. im Flug scharf zu erfassen. Und doch ist es kein Bruch mit der empfangenen Lehre, sondern eine leise, aus dem Innern gebotene Erweiterung, auf Grund der an Claude Lorrain (Galerie Corsini, Rom) gemachten Studien, auf einer anderen Materialsprache beruhend, weiche Kohle statt hartem Bleistift, und auf der entschiedenen Aussprache des Inwendigen. Der große, der klassische Landschaftsdichter, der Lugo später wird, beginnt seine eigene Sprache zu finden. Bis zu welch hohem Grade des Ausdrucks und bis zu welcher Klarheit und Einfachheit der Sprache nach der Synthese seiner ersten, nur zeichnerischen, und seiner nachfolgenden, mehr malerischen Ausdrucksform Lugo gekommen ist, zeigen die Schöpfungen der letzten siebziger Jahre. Hier hat alles seinen Wert und seine Bedeutung an der rechten Stelle: Motiv, Technik und Ausdruck: Wie er das Baum- und Buschwerk als Massen in den Raum setzt, wie er durch dunkle Vorder- und helle Mittelgründe den Raum schichtet, wie er die Luft gliedert und durch Wolken und Äther belebt, oder wie er die Ferne im Duft verschwimmen und durch leichte, tonige Streifen die Bergwellen hintereinanderschiebt, oder auch wie er eine gesättigte Abendstimmung gleich einem Lied zwischen die dunkeln Ränder von Erde und überhängendem Baumschlag erklingen läßt, das ist schon höchste Meisterschaft, ist die volle Beherrschung und Ineinsbildung der zeichnerischen und malerischen Ausdrucksmittel der Graphik als Schaubarmachung einer leidenschaftlichen, innerlich tief und rein empfundenen Stimmung. (Landschaft mit Baumgruppen, Landschaft mit fernem Berg, Überhängender Baum.)

Es ist die Zeit, da in Freiburg das Haus des Dichters Jensen und der darin sich abspielende geistige Verkehr zum Erlebnis wird. Für Lugos Bildkunst hebt ein neues Werden an: die Verschmelzung des dichterischen Elementes mit der Zeichensprache. (Am Bach, Schwarzwaldtannen.)

Bislang hatte Lugo den Stimmungsausdruck durch lineare oder luministische Mittel erreicht. In den achtziger Jahren wird die Sprache der Formen und der Linien zum höchsten und vielseitigsten Ausdruck getrieben. Man könnte sagen, die Tektonik der Blätter wird zur Sprache seines bewegten Innern. In einem Blatt, wie „Ginster" (Motiv aus Erlebruck, 1886), spricht Erde und Luft von dem Aufruhr, der über die einsamen Urwildnisse des Hochschwarzwaldes hintobt. Man beachte die wild zerzausten Ginsterbüsche und das durcheinanderziehende Wolkengetümmel als einander entsprechende Ausdrucksformen. Man sehe aber auch darauf, wie die dunkeln Flecken auf der Erde ihr lichtes Gegenspiel in den grellweißen Wolkenballen haben, wie die Massen oben und unten gegen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO ZEICHNUNG (um 1874)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

158



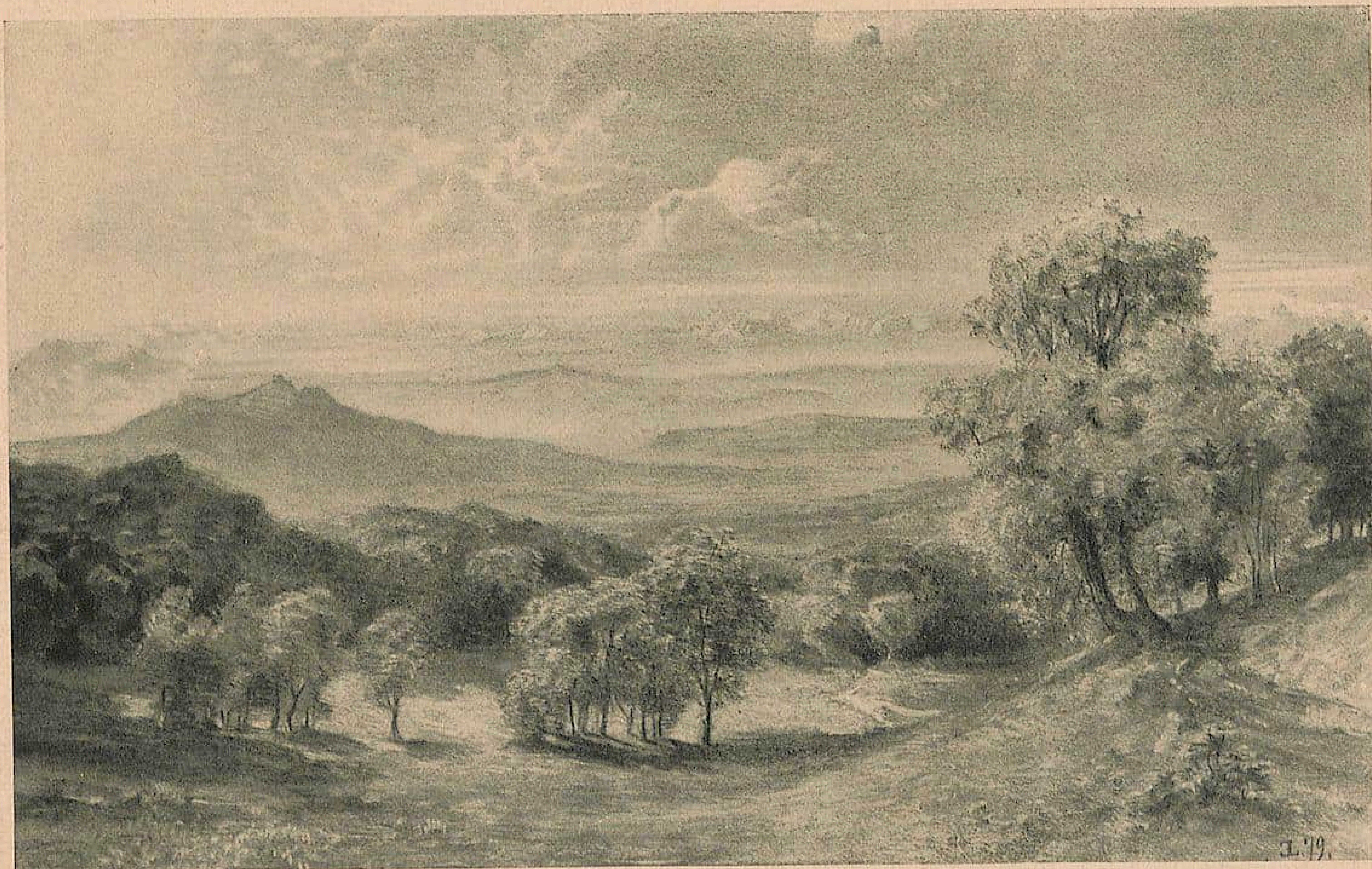
EMIL LUGO. LANDSCHAFT MIT EINZELNEN BAUMGRUPPEN (1879)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO ZEICHNUNG (um 1874)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO

LANDSCHAFT MIT FERNEM BERG (1879)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO ÜBERHÄNGENDER BAUM MIT WILH. JENSEN UND KIND (1879)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO GINSTER (1886)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO — HAIN DER SELIGEN (1886)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO AM BACH (1884)

einander abgewogen und verteilt sind, und wie der ferne, ansteigende Bergzug gegen den bleiern liegenden Wasserspiegel des Vordergrundes gesetzt ist, um die sich steigernde Unruhe der Natur gegen das ruhige Beharren des Vordergrundes anklingen zu lassen. Oder aber, wie Lugo die innere Bewegtheit nicht in einer dramatisch gesteigerten, sondern fein verhaltenen und doch gewaltigen Weise darstellt, indem er (z. B. im Hain der Seligen) das Netz der dunkeln Baumkronen vor die helle Luft spannt, in den reichen Umrissen oben und unten ein höchstes Leben im Licht entfaltet und weitgedehnte Bodenfläche mit dem Figurenwerk farbig belebt — eine Schöpfung, die hier, wie auch im Ölgemälde, von großartiger Wirkung ist. Das dionysische Element in Lugo hat hier einen höchsten Ausdruck gefunden, sich gewissermaßen aber auch erschöpft. Wir stehen wieder vor einer Wende in Lugos Schaffen, einer Wandlung, die auch mit seiner Malerei gleichläuft.

Ende der achtziger Jahre wird Lugo, dessen Maltechnik in gewissem Sinn seinem Bestreben nach Klärung und Verklärung der Bildidee nicht mehr ganz entspricht, mit den von H. Ludwig vertretenen Anschauungen der altmeisterlichen Malweise bekannt. Er ändert von dieser Zeit an sein Malverfahren und stimmt es auf größte Einfachheit und Sparsamkeit in den Ausdrucksmitteln bei stärkster Betonung der linearen Richtungsgegensätze im Linienzug. Zugleich wird ihm im Verkehr mit dem Dichterhause Jensen, in dem viel musiziert wird, ein neues Kunstelement auch für seine Kunst klar: das Musikalisch-Tektonische des Kunstwerkes. Wie ein Gedicht, ein Roman, ein Epos, ein Musikstück sich gesetzmäßig aufbaut, so kann auch das Bild durch ein Gesetzliches im Aufbau große Ausdrucksstärke erhalten. Von der Mitte der achtziger Jahre an mehren sich die Anzeichen, wie Lugo seine Bilder in betontem Spiel und Gegenspiel der senkrechten und der wagrechten Linien gestaltet, und wie er damit den beiden menschlichen Hauptrichtungen, der senkrechten Gestalt und der wagrechten Stellung der Augen, wie der wagrechten Linie der Schultern, die künstlerische Ausprägung gibt. Wir sehen schon in den „Schwarzwaldtannen" (1884) eine strengste Auseinandersetzung mit der Linienführung und in dem Blatt „Am Bach" (1884) eine anmutig bewegte Durchführung des Linearmotivs, während im „Hain der Seligen" (Aquarell 1886) die malerischen Helldunkelmotive sich mit der tektonischen Sprache der Senkrechten und der Wagrechten mischen, um zu jenem feierlich großen, orgelmäßigen Klang zu

B M
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO — S. SALVATOR BEI PRIEN (1894)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO ABENDLANDSCHAFT MIT FRAU JENSEN (1891)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO PRIENLANDSCHAFT (1899)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

kommen, der in diesem Blatt so rein und groß ertönt. Die Blätter stehen von jetzt an unter dem Geist und der Herrschaft, die Lineares, Malerisches und Tektonisches zur größten Klarheit und Einheit ballt. Wo wäre heute einer der Jüngeren in der Kunst noch imstande, eine solche Größe und Gehaltenheit mit derselben Klarheit und Einfachheit, ja, Selbstverständlichkeit hinzuschreiben, wie sie sich in der großräumigen „Prienlandschaft" darbietet?

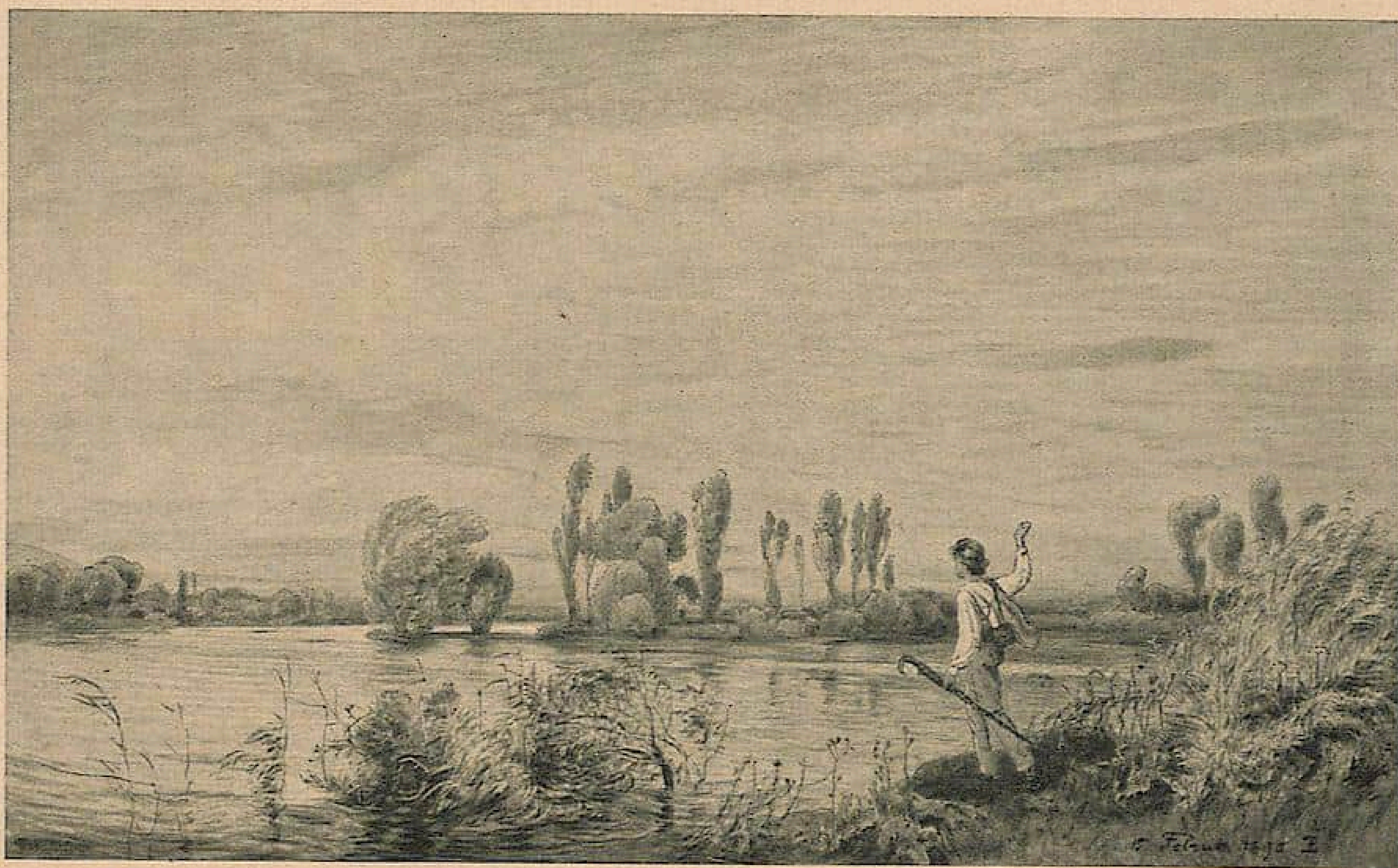
Wie enge Lugo mit den musikalisch-dichterischen Schöpfungen und Anregungen aus dem Jensen-Kreis sich verbunden wußte, geht schon aus den Daten der hier wiedergegebenen Blätter hervor. Sie tragen vielfach die Bezeichnung „15. Februar", des Geburtstags von Wilhelm Jensen, und vom 13. Mai, dem Geburtstag der Frau Marie Jensen, wodurch sie als Geburtstagsgaben gekennzeichnet sind.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens und Schaffens hat Lugo mit der gleichen Beherrschtheit, wie es im Malwerk sichtbar ist, die Sprache der Zeichnung bewältigt. Bildaufbau und Stimmung, Formensprache und Gefühlsausdruck sind ihm gleichermaßen vertraut. Wie ein Selbstverständliches, aber auch wie ein nur ihm Eigentümliches, entstehen in dieser Zeit die zeichnerischen Werke seiner Hand. Form, Raum, Luft und Seele bilden einen wundersamen, klaren und reinen Vierklang, in dem die Materialsprache restlos aufging. (Rhein bei Basel, Abendlandschaft, S. Salvator, Prienlandschaft.)

Aber mehr noch als die ungeheure organische Entwicklung aus dem Linearen über das Malerische zum Tektonischen, die sich in Lugo vollzogen hat, ist die Gewalt des persönlichen Ausdruckes bewundernswert, die der apollinische Gestalter seinem Werke zu geben weiß. Was dem einstigen Schirmerschüler zur Jahrhundertmitte die schweren Zweifel und Nöte verursacht hatte, das Technische, dessen war Lugo in einer vierzigjährigen strengen Arbeit und Selbstzucht völlig Herr geworden. Man könnte fast sagen, seine Technik hat sich ihm zum virtuos gespielten Instrument gewandelt, auf dem er mit überlegener Meisterschaft das zum Ausdruck brachte, was ihn innerlich bewegte.

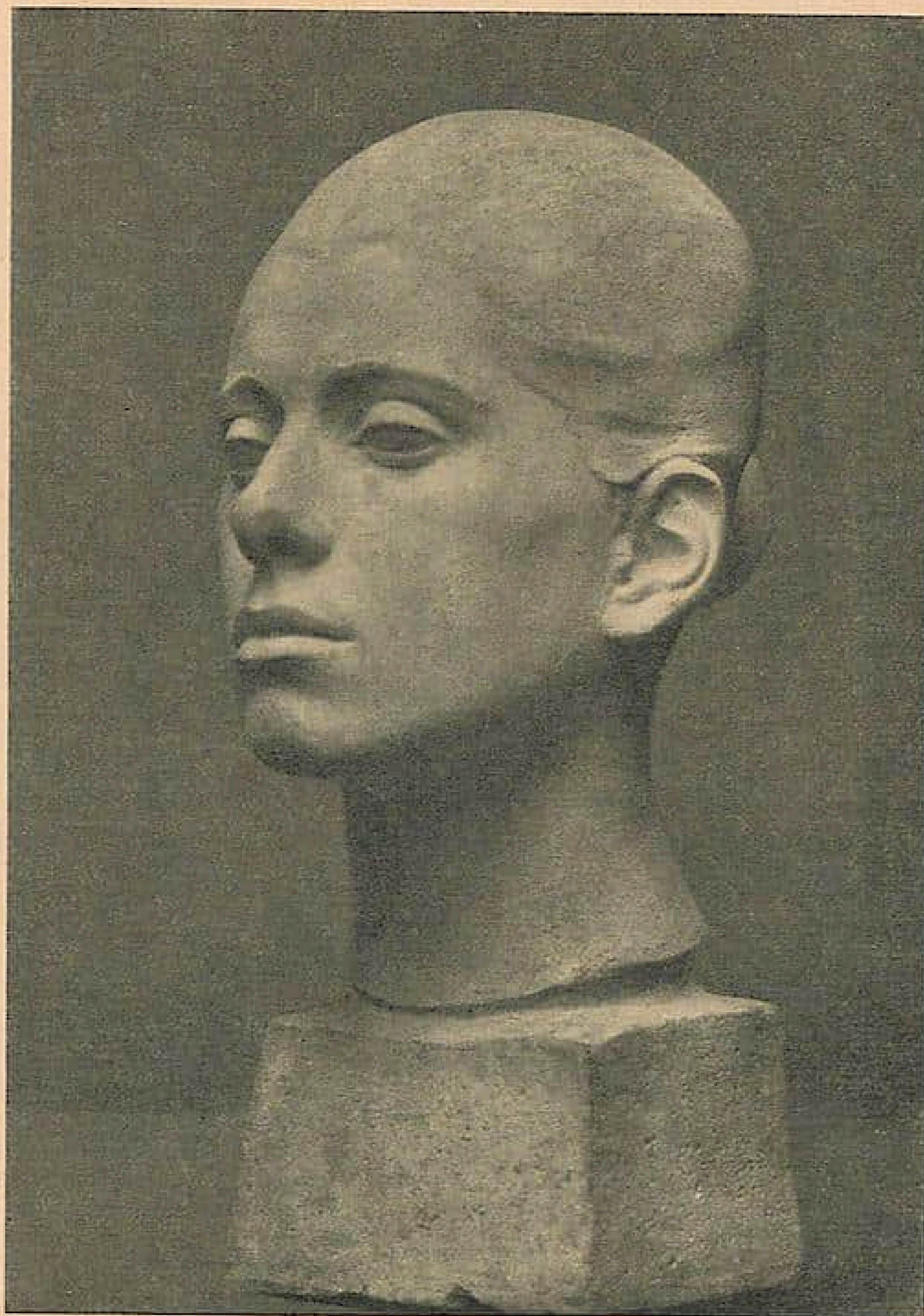
Die Art allerdings, wie er diese innere Bewegtheit in seine kristallklaren Gestaltungen ergoß, erwarb ihm in der Fapresto-Malerei und -Zeichnerei der Zeit Ende vorigen Jahrhunderts keine Freunde unter den Künstlern und den modisch eingestellten Kunstfreunden. So kam es, daß sein Werk bei seinem Tode nur einem verhältnismäßig kleinen Freundes- und Bewunderer-Kreise vertraut war. Aber nun, da die ausgerenkten Kunstmethoden und -moden sich ausgelaufen haben, beginnt das Licht der Lugoschen Kunstweise in neuem Leben zu erstrahlen, wie das von seiner ernsten und gesetzlichen Kunst zu erwarten war.

Jos. Aug. Beringer-Mannheim



EMIL LUGO — RHEIN BEI BASEL (1890)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



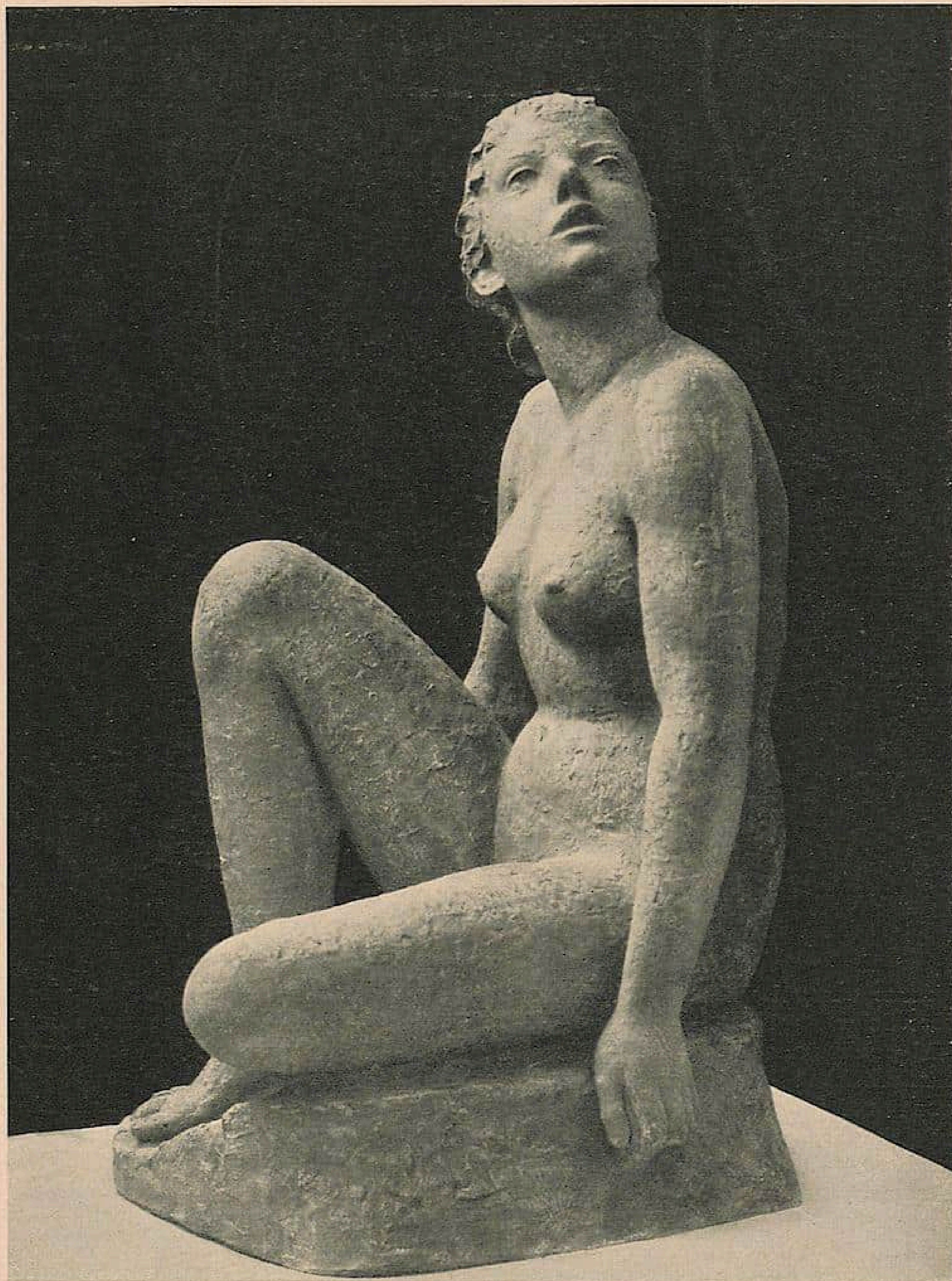
KURT EDZARD — BÜSTE DER GATTIN DES KÜNSTLERS (BREMEN, KUNSTHALLE)

KURT EDZARD

Die moderne europäische Plastik hat länger als ihre Schwesterkünste ein traditionelles Formgefühl bewahrt, das von der Umwälzung der gesellschaftlichen Daseinsgrundlagen, der Veränderung des Weltbildes und der Seelenlage unberührt geblieben war, bis in den letzten Jahrzehnten auch hier der Umschwung einsetzte. Für den Charakter und den äußeren Verlauf der modernen Gesamtentwicklung wird es bezeichnend bleiben, daß die zentralen Formerlebnisse — wie in keinem früheren Zeitalter durch die Nähe geistesgeschichtlicher Bewegungen bestimmt und durch einen geschärften Sinn für den Zusammenhang der konkreten Einzelformung mit allgemeinen Tendenzen und Dispositionen gekennzeichnet — nicht zuerst in derjenigen Kunst zum Durchbruch gekommen sind, der die ursprünglichsten und vielseitigsten Beziehungen zum Körperhaften eigen sind. Der Hinweis auf klimatische, wirtschaftliche und soziale Bedingungen gibt für das langdauernde Zurücktreten der Plastik in der Entwicklung des Formsinnes keine zureichende Erklärung. Vielleicht führt ein anderer Gesichtspunkt näher an das Verständnis dieser Tatsache heran: Bei der Plastik liegt das Niveau der geistigen und sinnlichen Konzentration, dessen Erreichung die künstlerische Erheblichkeit eintreten läßt, höher als in den anderen Künsten; daher ist der Stand der plastischen Kunst ein zeitgeschichtliches Sympton der Fähigkeit zu geistiger Sammlung oder des Mangels dieser Kraft.

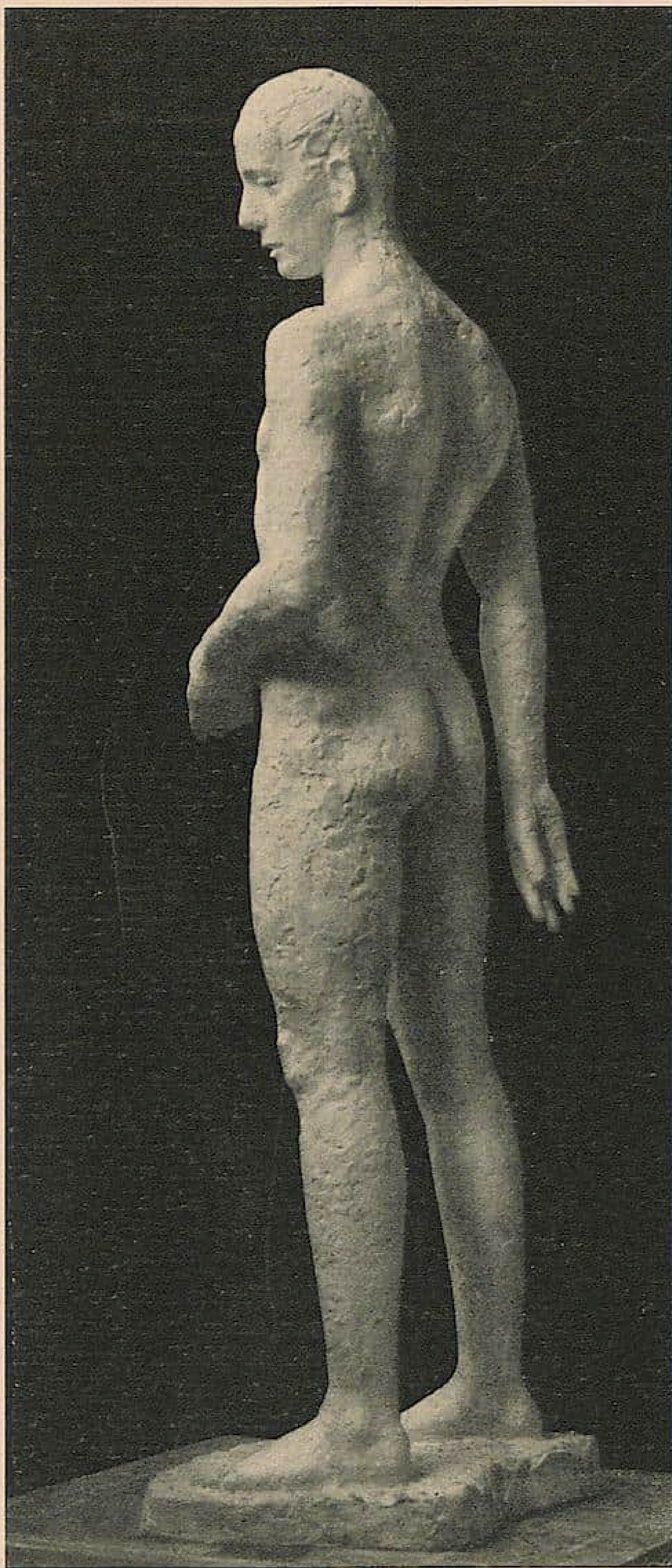
Wer für unsere Zeit den Anzeichen und Auswirkungen künstlerischer Konzentration nachgeht, wird unter den Plastikern, die mit ihrem Werk das Anwachsen dieser Kraft bezeugen, den jungen Bildhauer Kurt Edzard nicht mehr übersehen dürfen. Der Grundzug seines Schaffens, zum mindesten seines Strebens

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KURT EDZARD ÜBERRASCHTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KURT EDZARD JÜNGLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KURT EDZARD SKLAVIN

ist innere Sammlung, und das entscheidende Problem, mit dem er sich in seinen Arbeiten langsam, schrittweise, vor überstürzten, vorschnellen, billigen Lösungen durch ein strenges künstlerisches Gewissen gesichert, auseinanderzusetzen hat, wird durch die Forderung gegeben, die gesteigerte Innerlichkeit zur Geltung zu bringen, ohne den Gegenstand um sein Eigenrecht zu betrügen, den Ausgleich zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit, zwischen Konzentration und Freiheit zu finden. Solche Lösungen finden sich nicht auf einmal, nicht in wenigen Jahren, man kann sie weder sich selbst, noch der Umwelt diktieren, ohne in Korruption des Empfindens und des Urteils zu verfallen, ihre ersten Voraussetzungen liegen in der menschlichen Natur und sind dem Willen und Studium unzugänglich. Die Arbeiten Edzards deuten auf eine zielsichere und entwicklungsfähige Anlage, auf einen Künstler, der sich weder schnell zufrieden gibt, noch vor der Zeit ausgibt. Er ist in seinen Anfängen in den Bannkreis stilistischer Vorstellungen und Gestaltungsgewohnheiten geraten, die seiner Natur nicht ganz gemäß waren, von dem landläufigen Expressionismus hat er sich ferngehalten, der Wille und das Vertrauen zur Sachlichkeit haben dann auch bei ihm wieder die Erfahrung bestätigt, daß die künstlerische Persönlichkeit kein anderes Programm duldet als die unbedingte Hingabe und erst in dieser frei hervortreten kann.

Kurt Edzard ist am 26. Mai 1890 in Bremen geboren. Nach dem Verlassen des dortigen Gymnasiums im Jahre 1907 und nach einer italienischen Reise hat er zwei Jahre die Karlsruher Akademie besucht, ohne sich gefördert zu fühlen, und dann bis 1911 in Berlin in seinem Atelier gearbeitet. In dieser Berliner Zeit, aus der die „Sechzehnjährige“ stammt, hat Edzard den Einfluß Rodins erfahren, aber gleich starke Vorbehalte gemacht, da sein plastischer Sinn anders orientiert war und nach einer anderen Art der Differenzierung der Teile, nach einer anderen Lagerung der Massen verlangte. Mit dem Porträt einer Schauspielerin ist Edzard auf der Ausstellung der Sezession 1910 zum ersten Male vor die Öffentlichkeit getreten.

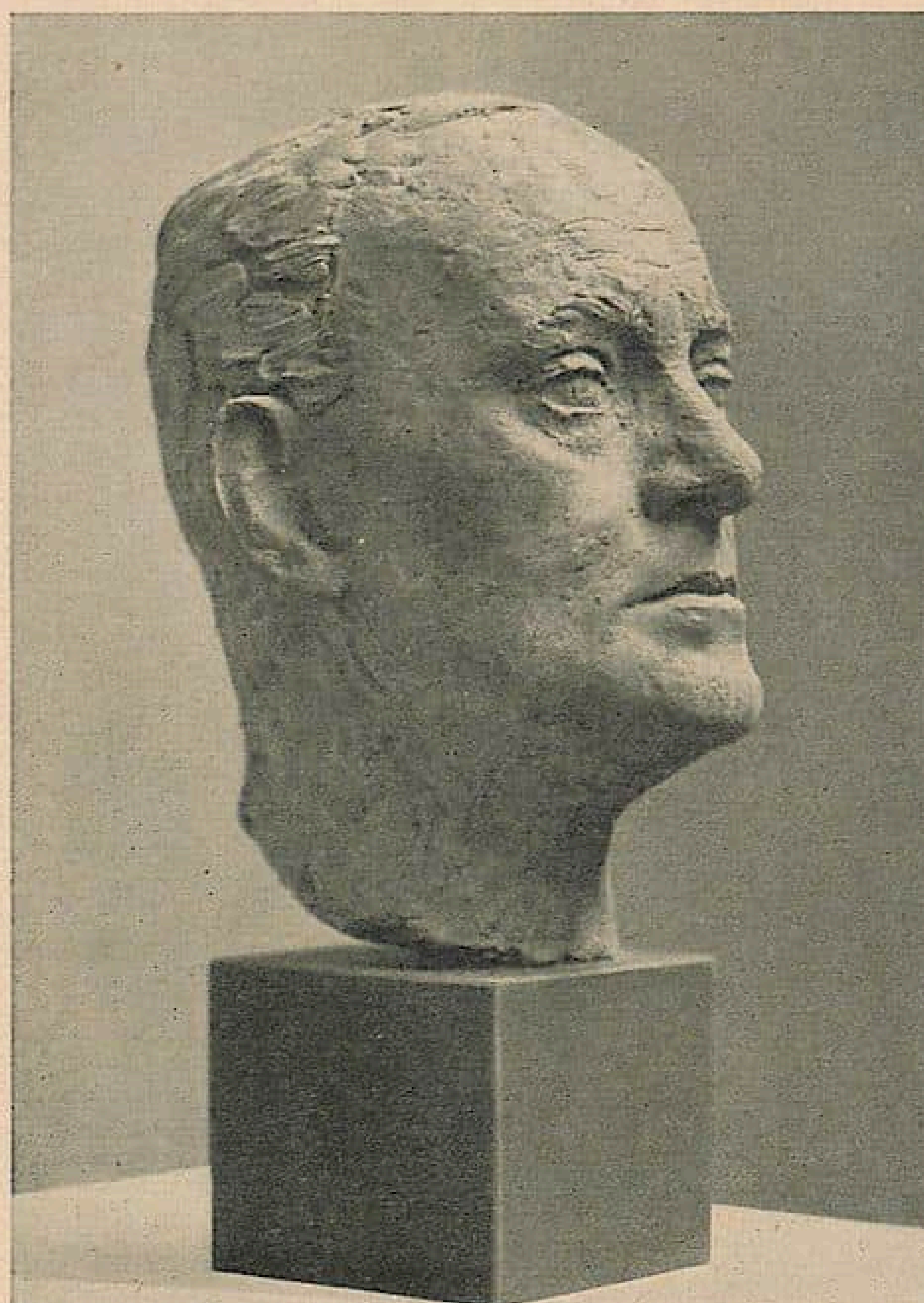
Entscheidend für die Klärung der Ansichten ist der Aufenthalt in Paris geworden, wohin Edzard nach der Beendigung seines Dienstjahres ging. Hier empfing er durch Maillol, von dem die große Gegenwirkung gegen Rodin ausgeht, die Eindrücke und Anregungen, die seine eigene Produktivität von der malerischen Behandlung der Oberfläche abdrängen und das Gefühl des Körperlichen, des erfüllten Raumes zur Grundlage der Darstellung machen. Die Kunst Maillols war kräftig, sinnlich, lebendig genug, um die Gefahr der Abstraktheit zu beschwören. Sie liegt natürlicherweise stets nahe, wenn man sich von malerischer Behandlungsweise entfernt und sich deren Wirkungen versagt. Die Kleinbronzen „Sitzende“ und „Liegender“ (1913) zeigen Edzard auf dem Übergangswege, sie zeigen, daß die eigene Natur und der neue Bildungseinfluß die Fühlung mit dem Vorbilde nicht zum Schema erstarren lassen. Alle höhere Bewältigung des Stofflichen führt zur Vereinfachung; daß eine in dieser Richtung erfolgende Bearbeitung das Interesse an den Einzelheiten nicht abtötet, sondern gerade an ihnen sich bewährt, gibt ein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KURT EDZARD SITZENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KURT EDZARD — BÜSTE DES SCHAUSPIELERS H. VALLENTIN

Blick auf die Körperneigung der „Sitzenden", auf die Drehung der „Liegenden" zu erkennen. Bei aller Ausgewogenheit und Zusammenfassung bieten die Figuren doch auch dem schweifenden Auge reiche Beschäftigung. In Paris ist auch der „Frauenkopf" entstanden, der auf ein fortgeschrittenes Stadium der Entwicklung vordeutet, sowie der Entwurf eines Denkmals für den bekannten Afrikaforscher Gerhard Rohlfs, zu dem Edzard sich mit dem inzwischen gefallenen Architekten Donandt zusammenfand.

Der Krieg, den Edzard im Felde durchmachte, hat die künstlerische Arbeit unterbrochen, aber nach der Rückkehr in die Vaterstadt Bremen zeigte es sich, daß der Prozeß des Wachsens und Reifens durch dieses Aussetzen der Tätigkeit nur gefördert worden war. Die Stadt Bremen hat — in rühmlicher Ausnahme von der bekannten Regel — ihrem Sohne Anerkennung und Interesse nicht versagt. In der Kunsthalle steht eine lebensgroße weibliche Figur, sowie mehrere Bildnisköpfe, aus denen die Büste des Bürgermeisters Donandt hervorgehoben ist, auch für manches Bremer Privathaus konnte Edzard Porträts modellieren und so die Seite seines Könnens ausbilden, die seine besten Kräfte zusammenfaßt. Seit 1920 lebt Edzard in Berlin, wo er Haller und De Fiori nahetrat und in W. A. Hirsch in Wannsee einen verständnisvollen Förderer fand. In Hirschs Besitz befindet sich eines der letzten Werke Edzards, der lebensgroße „Jüngling". Diese Figur markiert das Stadium der Entwicklung, auf dem Edzard zurzeit angelangt ist. Bestimmt und frei in der Formgebung, feinfühlig und gelassen, bezeichnet das Werk aber auch einen bemerkenswerten Gegensatz zu Tendenzen der Kunst und des Lebens, die gegenwärtig noch den Vordergrund der Zeit beherrschen. Die beiden letzten Jahre sind für Edzard eine Zeit reichen Schaffens gewesen. Eine Ausstellung bei Gurlitt 1920 und bei Cassirer 1921 gaben nur wenige Proben seiner Kunst. Die „Kniende" von 1921 zeigt noch einmal die Einwirkung Maillols frei verwertet, der Knabenkopf aus dem gleichen Jahr dagegen ein ganz persönliches Formempfinden. Von der „Knienden" zur „Überraschten" geht ein Strang der Entwicklung, der andere führt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

von dem Knabenkopf zu dem Frauenakt und dem „stehenden Mädchen“ von 1922. Daneben hat Edzard in dem „Liebespaar“ von 1921 das Problem der liegenden Gruppe, das heute so viele Plastiker beschäftigt, zu bewältigen gesucht, auch mit den Terrakotten sind neue darstellerische Themen angeschlagen, die vielleicht noch weiter verfolgt werden. Die wesentliche Linie wird durch die großen freistehenden Figuren bezeichnet und durch die Porträts, eine Kunstform, auf die Edzards Natur in ihrer Verbindung von geistiger Eindringlichkeit und intensivem Raumgefühl besonders stark hinweist.

Edzard ist Niederdeutscher. Er gehört nicht zu dem breit-behaglichen Typus, sondern zu dem versonnenen, zurückhaltenden. Auch wenn diese Stammeseigenschaften die seelische Durchdringung begünstigen, können sie oft bei der sinnlichen Gestaltung hemmend einwirken. Bei Edzard ist eine glückliche Einheit von Erfassen und Darstellen vorhanden, der Takt wirkt der Tat nicht entgegen. Die Beziehungen zwischen dem Auge und der Hand des Künstlers und dem Gegenstand sind unverzerrt und durch keine als Problematik verkleidete Absichtlichkeit gestört, was ein ernsthaftes Ringen der innerlich gesammelten Persönlichkeit keineswegs ausschließt, ja die Voraussetzung für die Entdeckung der eigentlichen Darstellungsprobleme bildet. Die Beziehungen zwischen dem Sinnesorgan und der Welt sind bei Edzard wie bei jedem Künstler zu reich und unmittelbar, als daß die Frage nach der Naturähnlichkeit oder Abweichung sein Verhalten erschöpfend charakterisieren könnte.

Dr. Hugo Bieber



KURT EDZARD TERRAKOTTAFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER KÁLMÁN

Unter den Darbietungen der Münchner Kunst in den Jahren nach dem Kriege lenkten die Werke eines ungarischen, in München lebenden Künstlers, Peter Kálmán, in steigendem Maße das Interesse auf sich. Bedauerlich bleibt bei dieser Schau für den, der des Künstlers Schaffen von jener ersten großen Schau bei Brakl in den Vorkriegsjahren verfolgte, daß die Jahre, die den Umschwung in Auffassung und Technik bieten müßten, die Zeit von 1914—18, während der Kálmán als Kriegsmaler in der österreichisch-ungarischen Armee verwendet wurde, nicht sichtbar gemacht werden; ihre Resultate sind in Ungarns Museen und staatlichen Gebäuden verborgen. So ist ein fast unvermittelter Schritt zu den heutigen Bildern von jenem koloristischen Impressionismus der Vorkriegsjahre, der schon damals mit seinem breiten Strich, seiner starken, leuchtenden, kräftigen Farbengebung das Auge für sich einnahm, nicht zum wenigsten auch durch die sparsam und zurückhaltend betriebene Art der Formverschleierung.

Wenig oder gar keinen Aufschluß gewähren des Künstlers äußere Schicksale, namentlich seine Lehrjahre für die Erkenntnis seiner Malweise. Der in Ungarn 1876 Geborene war ein Jahr lang (1904) Mitglied der Schule Azbé. Das folgende Jahr arbeitete Kálmán in Italien, in Florenz und Rom; keine Spur in seinem Schaffen verrät, daß er von der alten Kunst Italiens, die schon so vielen zum Verhängnis geworden war, irgendwie beeinflußt worden war. Auch nach einer Einwirkung der Lehrer an der Münchner Akademie, deren Besuch nun folgte, wird man vergeblich Umschau halten; denn weder die Studienzeit bei Löfftz und Wagner noch als Meisterschüler in Stucks Atelier haben nachhaltige Eindrücke in seinem Schaffen hinterlassen. Es spricht für die Lehrer sowohl wie den Schüler, daß letzterer seine eigenen Wege wandeln wollte, daß erstere sich hüteten, die rasch erkannte Begabung des jungen Ungarn in die eigenen Bahnen lenken zu wollen.

Es ist nicht leicht, Kálmáns letzte Werke unter irgendeinem der landläufigen Begriffe einzureihen, mit denen die Ästhetik zu operieren gewohnt ist. Und das ist gut so; denn unsere Zeit braucht keine Schemata, sondern Individualitäten von ausgesprochener kräftiger Eigenart. Am leichtesten läßt sich seine Malerei als Fortsetzung jener guten Münchner Tradition und Schule um 1880 bezeichnen, als eine Anknüpfung an alle jene Namen, von Leibl, Diez und all der andern, die so stolzen Klang in der Kunst des 19. Jahrhunderts besitzen. Der Bevorzugung des koloristischen Problems in dem früheren Stile Kálmáns wurde schon oben Erwähnung getan; vollständig hat er auf es auch bei der Wandlung seiner Malweise nicht verzichtet. Aber die Palette ist nun einfacher, beruhigter geworden; ein kühles, feines Grau, ein warmes Braun dominieren nun, die Malweise wird eine tonige, innerhalb der selbst gewählten, enger begrenzten Farbenskala geht sie auf möglichste Heraushebung aller in ihr beschlossenen Velours aus; das rein Handwerkliche, wenn auch von höchster Leistung, wird nach Möglichkeit unterdrückt, die einzelnen feinen Pinselzüge nicht mehr so deutlich vorgeführt, sondern verschmolzen zu einer Oberfläche von schwer beschreibbarer Delikatesse, feinster harmonischer Differenzierung, die dem Auge wohltuend schmeichelt.

Das Thematische tritt in den Bildern fast ganz zurück; alles, was nach Literatur und Anekdote, nach Geschehnis oder Handlung schmeckt, ist sorgsam ausgeschieden. Nicht mehr der Bildvorwurf, sondern seine Behandlung sollen den Hauptmoment im Bilde tragen, sie allein den Beschauer fesseln und entzücken. Aus keinem der Bilder wird dies Prinzip so klar in seinen äußersten Konsequenzen wie bei den „Andächtigen in der Kirche". Ein Raumausschnitt aus der St. Johannes-Nepomukkirche in München, diesem strahlenden und funkelnden Schatzbehalter süddeutsch-kirchlichen Rokokogeistes, ist hier dargestellt. Aber mit Bedacht ist der Ausschnitt so gewählt, daß von der verschwenderisch über das Kirchlein ausgestreuten Formenfülle wenig sichtbar wird; nur die reichgeschnitzten Kirchenbänke mit dem warmen Goldbraun ihres Holzes, mit ihrem schöngeschwungenen Linienrhythmus, sind als das unentbehrliche konstruktive Gerüst in das Bild aufgenommen. Die Überfülle des Ornaments, der Reichtum der farbigen Behandlung, die sonst die Maler an dieser Kirche entzücken, sind durch die besondere Wahl des Ausschnittes ausgeschaltet, um nicht den Gesamteindruck, die tonige Harmonie, die Einheitlichkeit der Stimmung zu schädigen und zu zerreißen.

Kálmáns Kirchenbild bietet auch erwünschte Gelegenheit, sein Verhältnis zu dem Altmeister einer guten Malerei, zu Wilhelm Leibl, festzulegen. Bei letzterem eignet den Modellen bei aller Schlichtheit des Vorwurfes, trotz ihrer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PETER KÁLMÁN BEIM GROSSVATER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PETER KÁLMÁN

MUSIKSTUNDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PETER KÁLMÁN IN DER KIRCHE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PETER KÁLMÁN FRAUENBILDNIS

Lebenssphäre, eine stark heroische, monumentale Note; unschwer läßt sich aus den Bildern der Geist der Epoche nach der Reichsgründung erkennen. Ein solches Hinausheben des Schlichten, gewissermaßen ein Formieren, ist dem modernen Künstler fremd. Nicht als ob es außerhalb des Bereiches seines Könnens läge, andere Motive mit der sie charakterisierenden Note wiederzugeben. Unter den zahlreichen Porträts, die unter den beigegebenen Abbildungen leider nicht vertreten sind, lassen sich genug Beispiele dafür finden, daß er auch anderen Aufgaben gerecht zu werden versteht; da ist z. B. das Bildnis einer eleganten jungen Frau, der Gattin eines vielgenannten Theaterdirektors, das ganz große Welt in Haltung und Stimmung bedeutet. Das Porträt des Geheimrats B. stellt den bedeutenden Forscher und Gelehrten dar: ohne Pose, ohne imponierendes Auftreten, ohne großen Apparat, einzig in der Kraft des Ausdrucks ist die Bedeutung des Dargestellten eingefangen. Es sind rein künstlerische, präziser gesagt, malerische Mittel, mit denen solche Wirkungen, die nicht auf Effekte ausgehen, erzielt werden.

Es ist also nicht nur das rein Handwerkliche, die Technik allein, auf die sich das Interesse bei Kálmáns Bildern konzentriert. Die Güte der Mache ist allerdings überall die gleich vortreffliche; es hat etwas Altmeisterliches, wie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PETER KÁLMÁN — ALTES EHEPAAR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

z. B. der perlgrüne Atlas des Rockes bei der stehenden Figur gemalt ist. Man muß an Terborch denken, um die Delikatesse, womit der vornehme Stoff in seinen Feinheiten wiedergegeben ist, hervorzuheben. Aber die Technik wird nie zur Hauptsache. Man beobachte daraufhin in dem Kirchenbilde die verschiedenen Nuancierungen des Geistigen, der Andacht, vom gleichgültigen Umherblicken bis zum tiefsten Versunkensein, betrachte den Kopf des Trödlers, wie viel an tiefer psychologischer Charakteristik darin enthalten ist. Die Ruhe und Geschlossenheit, die den Bildern eignet, ist ein fernerer Vorzug, der besonders in unserer Zeit der Aufgeregtheit und des Spektakels etwas Wohltuendes hat, nicht genug gerühmt werden kann.

Kálmáns Werke hinterlassen den Eindruck, daß hier ein wirklicher Könner und Künstler zu uns spricht, dem das Streben nach Wahrheit der Anschauung, nach Wahrheit der Wiedergabe über alles geht. Und nur allein diese Richtung auf Echtheit und Unverfälschtheit hat viel Wert in unseren Tagen; kommt dazu noch ein feiner geläuterter Geschmack und eine gediegene Technik, so muß die Gegenwart doppelt froh sein über einen solchen malenden Künstler.

W. B.



PETER KÁLMÁN — MÄDCHENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DEUTSCHE MALEREI DER ROMANTIK

ZUR AUSSTELLUNG DES VERBANDES DER KUNSTFREUNDE IN DEN LÄNDERN AM RHEIN. WIESBADEN 1922

Über Gegenwärtiges zu sprechen hat nur Sinn, wenn das Gegenwärtige in die Zukunft Weisendes enthält. Darum darf man schweigen über den gesamten Teil der Wiesbadener Ausstellung 1922, der Werke gegenwärtig schaffender Maler und Bildhauer zeigt. Zu wenig Positives im Sinne des Zukünftigen ließe sich sagen.

Über die Vergangenheit soll man nur sprechen, wenn sie Beziehung zur Gegenwart zu gewinnen vermag. Darum ist manches zu bemerken zu der Sonderabteilung: Deutsche Malerei der Romantik — die Einrichtung dieser Abteilung leitete der Kustos der Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorfs, Dr. Walter Cohen — die allein, dafür aber auch in stärkstem Maße die Ausstellung im Neuen Museum zu Wiesbaden besuchenswert macht.

Natürlich ist heute eine Vollständigkeit im Sinne der Jahrhundertausstellung nicht möglich. Das Vorwort Karl Koetschaus weist auf die unendlich vielen äußeren Schwierigkeiten hin, die einer solchen Ausstellung wirklich klärender Art entgegenstehen. So kann diese Ausstellung nicht etwa dazu dienen, Forschungen in dem immer noch nur vage umschriebenen Gebiet der Romantik zu unternehmen, es besteht nicht die Möglichkeit, an Hand einer lückenlosen Beispielsreihe die verschiedenen Richtungen innerhalb dieser überreichen Epoche zu verfolgen, die Gegensätzlichkeiten unter gleichem Namen verbundener Künstlerschaften zu erkennen, gar die großen Individualitäten zu erfassen, — und dennoch bleibt die Ausstellung von Wert. Dieser Wert besteht nicht zum geringsten Teile darin, daß dem Beschauer ein so ungemein erfreuliches Gesamtbild entgegentritt. Hier wird das Genießen des Kunstwerks zur reinen mühelosen Freude. Und diese Freudigkeit, die den Besucher der Romantikersäle so leicht erfüllt, mag ihn vielleicht dazu veranlassen, auch den umgekehrten Weg einzuschlagen, um vom frohen Genuß zum wahren und tieferen Wert des Kunstwerks vorzudringen. Das unmittelbar Ansprechende dieser Romantikerschau kann Anlaß werden zu einem Verstehen der Kunst überhaupt, erscheine sie nun antik, mittelalterlich, romantisch oder neuzeitlich.

Dann aber wird noch etwas, das nur allzusehr wünschenswert ist, durch diese Ausstellung gefördert: Dem, der wirklich sehend die Bilder betrachtet, wird selbst aus dem nur höchst allgemeinen Überblick über die bildende Kunst der Romantik eine Blickklärung werden, eine Klärung des Wesens und des Begriffs der Romantik. Und die ist dringend vonnöten, da heute eine Vergewaltigung ihres Wesens durch falsche Begriffe allgemein ist. Denn was gegenwärtig — und gerade weil die „Richtung wieder modern wird" — unter der wahrhaft chamäleonfarbigen Flagge der Romantik dahersegeln zu lassen den unersprießlich vielen Unberufenen und Ungerufenen beliebt, sind meist Frachtkähne mit höchst verdächtig und muchlig riechendem Mischgut. Durchaus verbreitet ist die Meinung, daß Romantik und Sentimentalität synonym seien. In Wahrheit ist aber gerade die Sentimentalität das Ende der Romantik gewesen und bedeutet nur die mangelhafte Form, in der eine minder groß empfindenkönnende Zeit sich jene anmaßte. Sentimentalität entsteht immer aus der falschen Pluralsetzung: wenn aus dem großen und unteilbaren einen Gefühl des Erlebens die vielfachen Gefühle des Nur-, Mit- und Nacherlebens eigentlich zum Fühlen Unbefähigter gemacht werden, speziell zum Salongebrauch. Mit dieser Menge kleiner und gefälschter Gefühle, mit dieser Sentimentalität hat die Romantik, wenigstens in ihrer Blütezeit, nichts zu tun. Ihre Künstler besitzen in unendlich starkem Maße die Fähigkeit großartigen Erlebens, mag dieses sich nun in die Vergangenheit richten, — woraus die Romantik der Retroperspektive entsteht, vor allem durch die Nazarener vertreten, — oder das seelische Moment in der Gegenwart zu erfassen suchen — Romantik der Psyche, wie sie sich ebensogut im Schildern der Landschaft (Fohr, C. D. Friedrich, Carus usw.) wie der Person (Runge, Kersting u. a.) zu offenbaren vermag. Das Verblassen dieses einheitlichen Gefühls des Erlebnisses und seine Aufteilung in die Einzelgefühle persönlich-familiärer Anteilnahme am menschlichen (bürgerlichen) Dasein, an der Natur nur als Garten für den häuslichen Bedarf (der späte Richter, ältere Schwind, Spitzweg) — womit gegen die Qualität eines Werkes der Biedermeierzeit nicht das geringste gesagt ist —, oder das Erstarren des ursprünglichen Gefühls zu einem Schema von Manieren (die zu Akademieprofessoren ergrauten Nazarener), — dies be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

deutet den Ausgang der Epoche wahrer Romantik. Und wie wenig haben doch die echten romantischen Künstler von den bohèmegenialischen Eigenschaften, die man ihnen gewöhnlich andichtet (und zwar aus eigner, Romantik genannter Sentimentalität), und wie viel besitzen sie an hohen Qualitäten, die man ihnen abspricht. Dies zu erweisen, ist die Wiesbadener Ausstellung schon im reichsten Maße genügend, — wenn man nur die ins Biedermeier tendierenden Künstler für den Augenblick ausscheidet. Was einem unmittelbar entgegentritt, ist die unbedingte Sauberkeit! Eine Reinheit des Gefühls, die sich in der Reinlichkeit der Ausführung ihre adäquate Form schafft. Was zwischen der Konzeption und der Vollendung liegt, — liegen muß, wäre es auch nicht durch zahlreiche schriftliche Zeugnisse und das große Studienmaterial belegt —, ist unendlicher Fleiß. Die Künstler der romantischen Epoche gaben sich nicht zufrieden mit der einfachen Tatsache des Gefühls — das noch keine Aussage über künstlerische Fähigkeit bedeutet —; sie rangen und mühten sich, sie waren Arbeiter und Handwerker im besten Sinne des Wortes. Daher die peinliche Akkuratesse des fertigen Werkes.

Und mit dieser Tatsache ist auch schon die wertvolle Beziehung auf die Gegenwart geschaffen. Von dieser Sauberkeit, Handwerklichkeit, Arbeitsamkeit trotz größter Gefühlstiefe kann eine heutige Kunst sich nur willig beeinflussen lassen. Dies kann sie von der Kunst der Romantik lernen, — nicht aber in ihrem eignen Gefühlsplural ohne Formungskraft sich von falschen Lobrednern bestärken lassen mit dem Hinweis auf die „formverachtende Gefühlsseligkeit“ der Romantik.

Was sich als letztes Wertvolles der Ausstellung ergibt, ist vielleicht und sicherlich zum Teil, eine Angelegenheit mehr für den Kunsthistoriker als für den Laienbesucher: Die zahlreichen Leihgaben aus Privatbesitz und die damit verbundene erstmalige Möglichkeit der Betrachtung und Prüfung von Neuentdeckungen. Neben dem Besitz der öffentlichen Kunstinstitute sind aus Dresdner, Frankfurter, Kölner, Mainzer, Darmstädter, Wiesbadener, Düsseldorfer, Karlsruher, Mannheimer, Elberfelder Privatbesitz Werke von Cornelius, Carus, Friedrich, Blechen, Fellner, Koch, Lessing, Fohr, Fries, Runge, Kersting, Rethel, Richter, Rottmann, P. Becker, G. Ph. Schmitt, Steinle, Schwind, Settegast, Mintrop und vielen anderen ausgestellt. Unter den Neuentdeckungen stehen an erster Stelle die vom Grafen Hardenberg, Darmstadt, wiederaufgefundenen Bilder C. Fohrs, dessen prachtvolle Darmstädter „Romantische Landschaft“ sowie die wundervollen Zeichnungen aus Darmstadt und Heidelberg unbedingt den Mittelpunkt der Ausstellung bilden. Die neuentdeckte „Waldschlucht“ mit allen charakteristischen Merkmalen des Künstlers, ist sicher als ein Frühwerk Fohrs anzusprechen, ebenso das große ungemein kraftvolle Aquarell „Illyrische Küstenlandschaft“ wohl richtig mit der Zeichnung identifiziert, die Fohr selbst im Brief vom 2. Mai 1818 aus Rom an seine Eltern beschreibt (s. Dieffenbachs Fohr-Biographie, neu herausgegeben von Rud. Schrey, Frankfurt a. M., 1918). Die „Tiroler Landschaft“ allerdings dürfte eine unsichere Zuschreibung sein; man denkt eher an den Heidelberger G. W. Issel, mit dessen im Heidelberger Museum aufbewahrten Werken, vor allem dem „Einsamen Baum“ große Verwandtschaft besteht. Eine kleinere aquarellierte Federzeichnung aus Frankfurter Privatbesitz: „Italienische Wallfahrer“ wäre ebenfalls eine unzweifelhafte Neuentdeckung. — Zwei Zeichnungen zur „Undine“ aus Karlsruhe, zu denen noch zwei weitere nicht ausgestellte in Mannheim und Hannover gehören, sind fälschlich Franz Pforr zugeschrieben. Sie Fohr zuzuweisen besteht auch nur geringe Möglichkeit; sie dürften aus dem Kreise der Klosterbrüder von S. Isidoro stammen, etwa von Ludwig Vogel.

Womit auch der Kunsthistoriker sein Recht und seine Befriedigung erfahren hätte — so daß er sich zurückverwandeln darf in den Nur-Genießer, in welcher Gestalt er die Ausstellung noch einmal durchwandert, um sie nur ungern zu verlassen.

Herbert Fritz Herler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN — DIANA

NICOLAS POUSSIN

Nicolas Poussin ist einer der wandlungsreichsten Maler aller Zeiten gewesen. In den frühen Pariser Jahren und in der ersten römischen Zeit erscheint er schwankend und unsicher. Einmal hat er sein Thema als Moment des bewegten Lebens dargestellt, ein anderes Mal in einer Gruppe von typisierender Zuständlichkeit deutlich gemacht, wieder ein anderes Mal in epischer Art vorgetragen. Sein Farbenaufbau war zeitweise koloristisch, zeitweise harmonistisch, zuweilen extensiv, zuweilen legte er alles Gewicht auf die Intensivität eines Gesamttones, auf den malerischen Eindruck. In der frührömischen Epoche hat er durchweg alles Geschehen ins Typische und Zuständliche erhoben. Ob seine Nymphen schlafend ruhen, einer Laute lauschen, einen antiken Gott kränzen oder sich im Tanze schwingen — unsere Phantasie wird nie über den dargestellten Zustand hinausgezogen. Während eine Behandlung derartiger Themen als Momentbilder des bewegten Lebens, wie andere Künstler sie ihr Leben lang bevorzugten, die Vorstellungsassoziationen eines Vorher oder Nachher nahelegen, hat Poussin in jener Zeit durch die Summierung vieler Beobachtungen eine typische Situation geschaffen und diese Situation durch Reinigung von allem Zufälligen und Momentanen beruhigt, so daß alle Linien, Flächen und Farben der Idee unterworfen, ihre Gesetzmäßigkeit aus dieser abzuleiten scheinen. Die Bildgestaltung dieser Zeit war malerisch. In den Gruppen nehmen wir ein reiches Hinübergreifen von einem Plane zum anderen wahr, Tiefenillusionen durch Überschneidungen, optische auf Illusionswirkungen zielende Auffassung. Sein Körperideal war durch Tizian und mittelbar durch die Antike bestimmt, von seinem französischen Temperament neu geprägt. Diese Auffassung blieb bis etwa 1639 bestehen. Dagegen wurden von 1635 an die Gruppen plastischer vorgestellt. Gleichzeitig tritt der Gesamtton hinter einem extensiv bereicherten, harmonisch verwobenen Farbenornament zurück. Durch die zeichnerisch differenzierte Durchbildung der Körper wird deren antike Abstammung deutlicher.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN SCHLAFENDE VENUS VON SATYRN BELAUSCHT

Von 1639 an — von früheren Bildern des Übergangs abgesehen — erfaßte Poussin das Thema mehr als Einzelgeschehnis. Die Schönheit der Gestalten suchte er weiter im Typischen, nicht im Individuellen; jedoch ist der psychische Ausdruck im Sinn der Bühne individualisiert; auf die Verdeutlichung der einzelnen Affekte legte er Wert. Die Gestalten sind weniger in ihrer Beziehung zur Idee, als in ihren Beziehungen untereinander dargestellt. Ihre Stellung im Bilde ist weniger eine ideell repräsentative als eine dramatisch funktionelle. Die Farbe folgte dieser Entwicklung. Auch sie dramatisiert, d. h. die einzelnen Lokalfarben sind statt vereint, gegeneinander abgesetzt. Der Farbencharakter der Bilder ist koloristisch.

Von 1648 an gehen beide Auffassungen nebeneinander her, wurden aber einem höheren Prinzip unterstellt; nicht mehr der stofflichen, nicht mehr der bühnenbildmäßigen, sondern der subjektiv-optischen Naturillusion. Ihr ordnet sich die Erzählung ein. Formal ist das neue Prinzip in dem, durch das Fernbild der Natur bedingten, malerischen Zusammenschluß der Farben unter den gleichen atmosphärischen Bedingungen ausgedrückt und damit mehr ein harmonistischer Farbencharakter erreicht. Das Körperideal wurde durch das statuarische und plastische Ideal der Antike gegeben.

Das Frühbild, die „Zerstörung von Jerusalem" in der Wiener Staatsgalerie, erscheint auf den ersten Blick wie ein durchschnittliches, reich bewegtes Historienbild des 17. Jahrhunderts. Tritt man aber näher und faßt einen Ausschnitt ins Auge, wie er hier abgebildet ist, nimmt man eine weiche, lockere Vortragsart wahr, die erst im 19. Jahrhundert durch Delacroix und Daumier Allgemeingut der Künstler geworden ist. Durch wen gelangten die französischen Romantiker zu einem Bildstil in Flecken und Lichtern, zu einem Bildstil des bewegten Scheins, in dem das Licht die Formen flackernd erhellt und transparent durchleuchtet? Durch Rembrandt. Auch Poussin erscheint in einem solchen Bildteil Rembrandt wahlverwandt, über die Bedingtheiten seiner Rasse hinausgewachsen. Darum setzt gerade vor solchen Bildern die Bewunderung aller Nichtfranzosen ein. Die meisten Werke seiner frührömischen Zeit sind Zeugnisse einer freien, schwärmenden Persön-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN

AMORETTEN UND GENIEN
(PETERSBURG, EREMITAGE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lichkeit. Mitten im barocken Rom überwand Poussin den Zeitstil und verschmolz Erkenntnisse und persönliche Augenerfahrungen zu Werken, die die Brücke bilden von Tizian zu Watteau und Boucher. Charakteristisch dafür ist seine von Satyrn belauschte Nymphe. In keinem Bilde ist die Einheit von Figuren und Landschaft so wundervoll durchgeführt. Der Amor mit der Taube, der durch die Baumstämme blickende Faun, die beiden Faune rechts im Mittelplan führen stufenweise in die Tiefe. Im Hintergrund leuchtet das Abendrot goldig auf und schafft einen Glorienschein, der über dem heiß bewundernden Faun steht. Schon auf der Photographie wirkt reizvoll, wie alles Formale in zartester Weise geistig begründet ist. Und doch ist die Abbildung nur ein kümmerlicher Notbehelf für das Original, in dem die Farben die Komposition zum Klingen bringen. Die Körper schwellen. Die Landschaft blüht. Der Himmel glüht. Hell leuchtet der blonde Frauenakt auf dem Tuch, in dem milchweiße und Eau-de-Cologne-Töne gemischt sind. Darüber heben sich die Baumstämme in Veroneser Grün. Teilweise versinken diese Farben in stumpfen Schatten, teilweise gehen sie über in gebräuntes Blond und in Umbra. Aus diesen Farben heben sich die männlichen Akte teils tief orange, teils in Terra pozzuoli heraus. In gedämpftem Gold liegt Licht auf Schulter und Arm des vorderen Faunes, das zu prachtvollem Goldgelb am Himmel gesteigert ist. So wogt es hin und her vom Dunklen ins Helle und wieder zurück vom milchweißen Licht in den umbrafarbenen Schatten.

Von gleicher Saftigkeit in der Farbe ist der kleine Bacchant in Berliner Privatbesitz. Das leuchtend weiße Fleisch strahlt dem Beschauer als stärkstes Lichtphänomen entgegen, wie im Ganymed des Dresdner Rembrandt. Der Körper ist durchmodelliert und reich an Lichtabstufungen; darunter ein blaues Weingefäß. Unter dem blühend roten Gesicht spannt sich das goldene Füllhorn. Dieses kleine, köstliche Bild ist noch lebensvoller, an malerischen Werten reicher als die in den Bewegungen glücklich beobachteten Amoretten und Genien der Petersburger Eremitage, von denen es noch Variationen in Wien und England gibt.

Auch „Cephalus und Aurora" in der Londoner Nationalgalerie gehört dieser Zeit an.

Eine glückliche Vereinigung lyrischer Stimmung und kühler, logischer Verstandesarbeit wird in der herrlichen „Metamorphose der Pflanzen" in Dresden anschaulich. Lyrisch ist das Ovidsche Motiv, der zart rosige Gesamtton, der wie Blumenduft über dem Ganzen liegt, und das Wesentliche des Bildes: die Gesamtstimmung. In logischer Berechnung ist die Hauptgruppe auf eine durch die tanzende Flora markierte Mitte zentriert. Kreisförmig ordnen sich alle Fabelfiguren und Putten um sie herum. Diesem Grundriß entspricht das Lineament des Aufbaues, das sich konsequent über der geschlossenen Grunddisposition bewegt; ja jede Figur bildet in ihrer eigenen Struktur und in ihrer Beziehung zur Nachbarfigur ein Segment des Kreises. So entwickelt sich innerhalb der dreidimensionalen Illusion eine Eurythmie, in der alle Maße und Linien ihre Beziehung zum Ganzen entwickeln und sich nach außen abrunden. Poussin kam es aber nicht nur auf die illusionsmäßige Wirkung der Kreisbewegung, sondern auch auf die bildmäßige ornamentale Belebung der Fläche an. Deshalb übersetzte er die Kreisbewegung im Raume noch ins Flächenhafte, indem er die Fläche mit einer gleichmäßig schwingenden Bewegung belebte. Durch die anmutig wellenden Linien der Gestalten ergibt sich ein Wiegen, das sich ornamental über die Fläche reckt und an den Seiten durch Herme und Pergola in die Höhe geführt wird. Rhythmisiert wird dies Ornament hauptsächlich durch die Blumenstäbe im Hintergrund und ihre Intervallen. Trotz differenzierter Berechnungen gewinnt man den Eindruck zwangloser Natürlichkeit, wohllautender Einfalt; denn ein süßer Farbenzauber verhüllt gütig die logischen Prinzipien. Das Venezianische ist durch die Antike verklärt. Die Körper erscheinen leichter, beschwingter, von jeder irdischen Erinnerung fern, ganz ins Arkadische und Göttliche erhoben. Das Licht hebt hier nicht hervor, sondern eint und harmonisiert. Bei aller fließenden Weichheit im Vortrag sind dennoch die Gelenke und Funktionen deutlicher betont als in den Bildern vor 1635. Der Blumenregen, den Flora ausgießt, die Blüten im Haare der Fabelgestalten, die blühenden Knospen in den Bögen der Pergola, sind in bunten Farbentupfen impressionistisch vorgetragen und spiegeln glitzernd goldiges Licht wieder. Vor diesem vielfältigen Leuchtfeuer steht Hyazinth in rosigem Glanz gebadet.

Die gleiche rhythmische Gliederung der Gestalten, eine noch lebhaftere Bewegungsschwingung verleiht dem „Bacchanal" in London und dem „Triumph des Pan" Bedeutung, wie auch der „Diana", die kürzlich von England nach Amerika verkauft wurde und hier zum ersten Male abgebildet wird. Der „Triumph des Pan" und „Diana" zeigen, daß Poussin sich mit der bis in die Fingerspitzen vibrierenden, nervösen Sinnlichkeit des Franzosen in die Reliefs, Gemmen und Malereien der Antike hineingefühlt hat, um aus ihnen herauszusaugen, was heute

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN

DIE METAMORPHOSE DER PFLANZEN (DRESDEN, GALERIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN NYMPHE UND SATYR (MADRID, PRADO)

noch zu uns spricht: der von Geist beschwingte Rhythmus, die haarscharf abgewogene Balance der Linien, das erlesene Ornament ineinandergreifender Silhouetten — diese ganze Formensprache, die nicht zu unserem Fühlen, nicht zu unserem Erkennen — ich möchte sagen nicht einmal zu unserer Anschauung — sondern unmittelbar zu unserem Körper spricht, der leicht und frei in diesen Rhythmen mitschwingt.

Am Schlusse dieser Epoche entstanden zwei innerlich und äußerlich große Gemälde, die leider ziemlich unbekannt geblieben sind, da sie sich seit über hundert Jahren in englischem Privatbesitz befinden.

Das Neue dieser beiden Werke liegt darin, daß die Gruppenbewegung früherer Bilder zu einer Massenbewegung erweitert wurde, daß die durch eine symmetrische Teilung des Hintergrundes bedingte Rhythmisierung der Vordergrundgruppe aufgegeben wurde, daß die Masse im Freiraum dargestellt und mit dem Raum zusammen gesehen worden ist.

Im „Tanz um das goldene Kalb" ist der lebhaft bewegten Gruppe durch das Postament des Idols eine wirksame Folie geschaffen; doch wird der strenge Reliefstil der Gruppe derer, die im tollen Reigen das Götzenbild umtanzen, durch die Masse des Volkes ausgeglichen, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN BACCHISCHE GRUPPE (NEUYORK, METROPOLITAN-MUSEUM)

als Volumen gesehen ist. Der zu dieser Volksmasse vermittelnden Gestalt des Priesters ist es zu danken, daß auch die reliefmäßige Gruppe lebensvoll und als im Freiraum empfunden scheint und mit diesem organisch verbunden wirkt. Ferner wird dem Wirklichkeitsbedürfnis dadurch entgegengekommen, daß die Reliefgruppe und die anderen Gestalten der Volksmasse auf die gleiche Ebene gestellt sind, wodurch die Reliefgruppe mit in die Masse einbezogen wird, die sich in halber Ellipse um das Postament herumzieht. Auch hinter diesem eint sich das Volksgetümmel mit Tanzenden, die wie versprengte Glieder des Reliefs wirken und in ihren Verkürzungen den Blick tiefer in den Raum hineinführen.

Bald nach Vollendung dieses Bildes folgte Poussin einem Rufe des Königs von Frankreich nach Paris. Die Franzosen schätzen die Bilder, die Poussin in Paris und unter dem Einfluß seiner Pariser Eindrücke geschaffen hat, am höchsten. Aus dieser Epoche wird in dieser Betrachtung des Meisters nichts abgebildet, weil die Arbeiten für die nichtfranzösische Welt keinen Genuß bieten. Poussin beugte sich der Pariser Disziplin, wurde nüchtern, kalt, trocken,

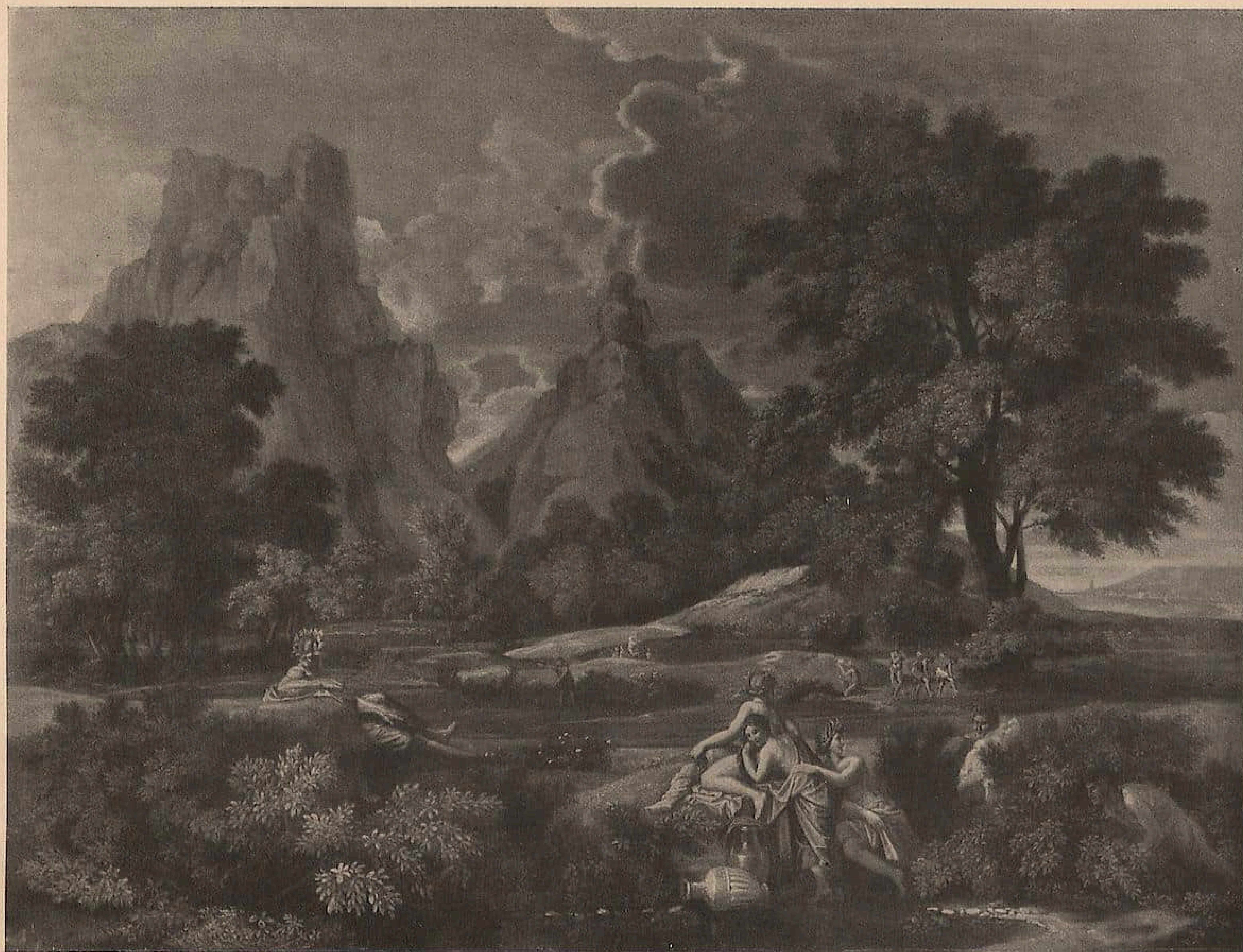
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN

DETAIL AUS DER ZERSTÖRUNG JERUSALEMS
(WIEN, STAATSGALERIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN

LANDSCHAFT MIT POLYPHEM (PETERSBURG, EREMITAGE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN

DER TRIUMPH DES PAN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN CEPHALUS UND AURORA (LONDON, NATIONAL GALLERY)

herb und verlor die schöne Schwungkraft. Der Einfluß von Paris wurde verhängnisvoll für ihn. Und da in späteren Zeiten der kühle Poussin von Paris ausging, so gelangte er ganz unrechtmäßigerweise in den Ruf eines phantasiearmen, rationalistischen Akademikers.

Nach seiner Rückkehr nach Rom bedurfte es mehrere Jahre, bis Poussin die unheilvollen Einwirkungen der harten Pariser Akademiedisziplin überwunden hatte, und erst zum Schluß seines Lebens fand er den großen Landschaftsstil, den Goethe als erster in Deutschland Eckermann und Preller gegenüber als die erhabenste Interpretation der Natur gefeiert hat.

Poussin wollte nicht die Natur in objektiver Wahrheit darstellen, nicht subjektive Eindrücke des Augenblicks wiedergeben, sondern die Naturformen zu Trägern einer Idee machen. Diese Idee stellt sich uns einmal als Zustand seiner Seele vor: heiterer Friede oder aufwühlender Sturm; ein anderes Mal als abstrakter Begriff des überquellenden Reichtums der südlichen Natur (was nicht identisch ist mit dem Reichtum einer südlichen Landschaft), als Begriff der trostlosen Verzweiflung oder der glücklich liebenden Jugend, der Unendlichkeit oder der Sehnsucht. Diese Begriffe in innerster Wahrhaftigkeit überzeugend, mitreißend zum Ausdruck zu bringen, war sein Ziel. Auf der „Phokionlandschaft" wie auf dem „Polyphem" ist das Naturbild durch unzählbare Einzelmotive belebt, die die Gesamtbetrachtung alle gar nicht wahrzunehmen vermag. Im „Phokion" aber sind die vielen kleinen Figuren durch die Frühlingssonne betont und blitzen dadurch merklicher ins Auge, während sie im „Polyphem" fester in den Gesamtton gebunden bleiben, so daß erst das suchende Auge den Hirten mit seiner Herde im dritten Plan links, den Pflügenden in der Mitte, die Grabenden rechts entdeckt, die Mannigfaltigkeit in den Überschneidungen der Stämme links entwirrt. Dieser Verzicht auf eine, das einzelne betonende Beleuchtung ist nicht zufällig. Die Zusammenfassung der Landschaftsmotive unter die Einheit gleichmäßiger Dämmerung ist eine Beschränkung, die ideell und formal identisch ist. Im ganzen Vordergrund ist diese Beschränkung: niedrige Bäume, schmale Gewässer, kurze Linien, kleine Flächen. Aller Reichtum ist fast unterdrückt, in der Dämmerung geblieben: die vielfältigen Gräser, die bunten Blumen, die mannigfaltigen Blätter, die verschiedenartige Betätigung der Menschen, die sich überschneidenden Linien.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

195



26*

NICOLAS POUSSIN

LANDSCHAFT MIT DEN BEIDEN NYMPHEN (CHANTILLY, MUSEUM)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN BACCHISCHER TANZ (LONDON, NATIONAL GALLERY)

Aus dieser Beschränkung hinaus heben sich die drei mächtigen, von Licht umspielten Formen der Felsen und des Baumes. Sie scheinen sich zu dehnen, zu atmen, sich hinauszusehnen in die Unendlichkeit des Meeres, dessen Küste im rechten Hintergrund noch angedeutet ist. So wird Polyphem in seiner Stellung und Hingewandtheit zum Meere weit über eine anekdotenhafte, staffagenartige Bedeutung emporgehoben. Seine Gestalt ganz aus der Felsform entwickelt, hat nur die Aufgabe, uns auch jene drei Berge als sehnsuchtsvoll dem Meere zugewandt erscheinen zu lassen und durch diese Suggestion uns fester in die allgemein menschliche Stimmung der melancholischen Beschränkung und der Sehnsucht zu bannen, die aus der Gesamtheit dieses Bildes spricht. In der Landschaft mit den beiden Nymphen im Museum zu Chantilly scheint Poussin das Wesentliche gewesen zu sein, das üppig Schwellende, Quellende der Natur auszudrücken. Das Terrain ist wellig und voller kleiner Buckel. Überall quellen Blumen, Gräser, Sträucher hervor. Durch die sehr detaillierte Behandlung der einzelnen Blättchen, die Betonung jeden Halmes durch Sonnenflecken bis in den zweiten und dritten Plan hinein, ist dieser Eindruck unerschöpflichen Reichtums noch unterstützt, das Sprießende, Wuchernde sinnfällig gemacht worden. Ein schweres Wasser wälzt sich vom Hintergrunde nach vorne, wo zwei Nymphen — farbig ganz als Teile der Landschaft empfunden —, ermattet von der Erde heißem Atem, ruhen und einer Schlange zuschauen, die in ihrer reichen barocken Windung dem Gesamteindruck ebenfalls dient. Das gesättigte Grün des südlichen Sommers gibt der Landschaft einen vollen Ton, der durch das Gelbgrün verbrannten Laubes nuanciert ist.

Die letzte Schaffensperiode des Meisters wird durch einen wundervollen Bilderzyklus gekrönt, den Poussin 1660—1664 für den Herzog von Richelieu geschaffen hat. In den „Vier Jahreszeiten“, die heute im Louvre hängen, hat Poussin den Frühling, den Sommer, den Herbst und den Winter an sich dargestellt. Um Porträte von Landschaftsausschnitten handelt es sich auch hier nicht; an örtliche und zeitliche Vorbilder sind diese vier Darstellungen nicht gebunden. Nördlich und südlich der Alpen sind diese Landschaften ebenso heimatberechtigt wie diesseits und jenseits des Rheins, d. h. sie finden sich allgemein in der Natur. Immer war und ist der Frühling die Zeit eines sorglosen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN

DAS BEGRÄBNIS DES PHOKION (PARIS, LOUVRE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN — DER TANZ UM DAS GOLDENE KALB (LONGFORD CASTLE BEI SALISBURY, EARL OF RADNOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



NICOLAS POUSSIN

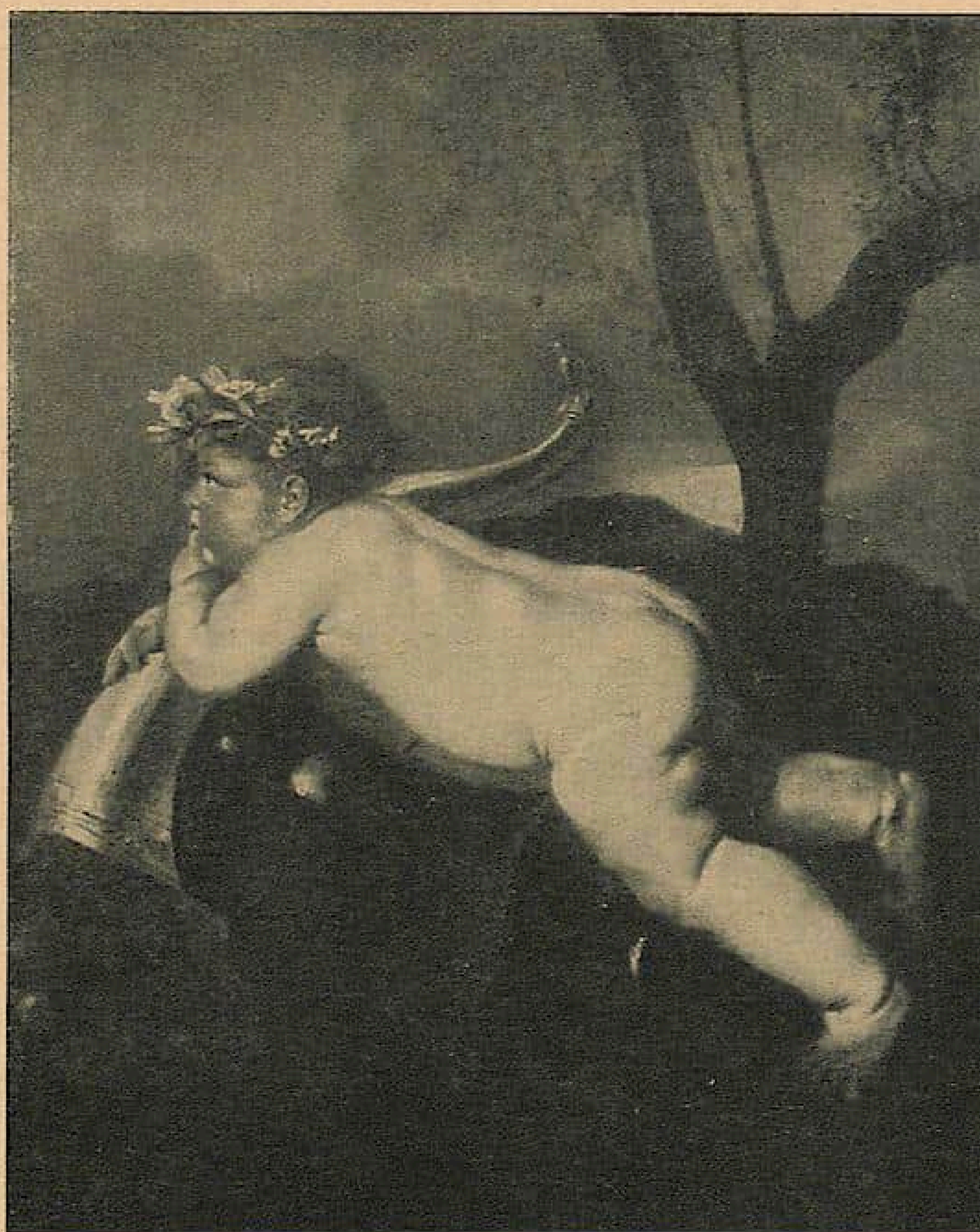
LANDSCHAFT (CHANTILLY, MUSEUM)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fröhlichen Genießens; immer war und ist der Sommer das Alter der Arbeit und Ehe; immer war und ist der Herbst die Stunde der Ernte und immer war und ist der Winter der Augenblick der Verzweiflung und des Untergangs. Jedem Menschen erneuern sich die biblischen Erzählungen von dem irdischen Paradies, der Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, vom verheißenen Lande und von der Sintflut, die den einzelnen verschlingt. Zeitlos sind die Themata dieser Bilder; ewig ist ihre Wahrheit. Poussin hat in ihnen eine Synthese seiner Beobachtungen, seiner Erfahrungen und seiner Kenntnisse jedweder Gesetzmäßigkeit gezogen. Aber die innere Struktur dieser Werke ist unabhängig von Erkenntnisbedingungen; sie sind aus Offenbarungen heraus entstanden, die nach einer Aufhebung der endlichen Grenzen strebten und die Verbindung mit dem Unendlichen suchten.

Weiter und freier ist der „Sommer". Das Auge überblickt eine breitere Fläche und wird fester und ruhiger am Horizontalen entlang in die Tiefe geführt. Ein großes Stück Land ist Eigentum der Menschen, das sie bebauen, bearbeiten und sich untertan gemacht haben. Die Gemeinschaft im Wirken und Empfinden ist dargestellt. Die Luft ist schwerer und dicker, das Licht gleichmäßiger und beruhigter. Das Blattwerk hat seine Durchsichtigkeit verloren, ist fester und dunkler geworden. Tief zieht sich die gelbe Fläche des Kornfeldes ins Bild. Die Figurenzahl, wie der Wirkungskreis der Erwachsenen, hat sich versechsfacht. Die verbindende Scheitellinie der verschiedenen Paare bewegt sich in einer Zickzacklinie von links nach rechts durch die untere Bildhälfte. Dadurch und durch die Verschiedenheit aller Kopf- und Blickrichtungen ist reiche Bewegtheit erreicht worden; ganz vorne stehen Ruth und Boas, als das schönste Symbol gemeinschaftlichen Wirkens.

Otto Grautoff



NICOLAS POUSSIN — AMORETTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

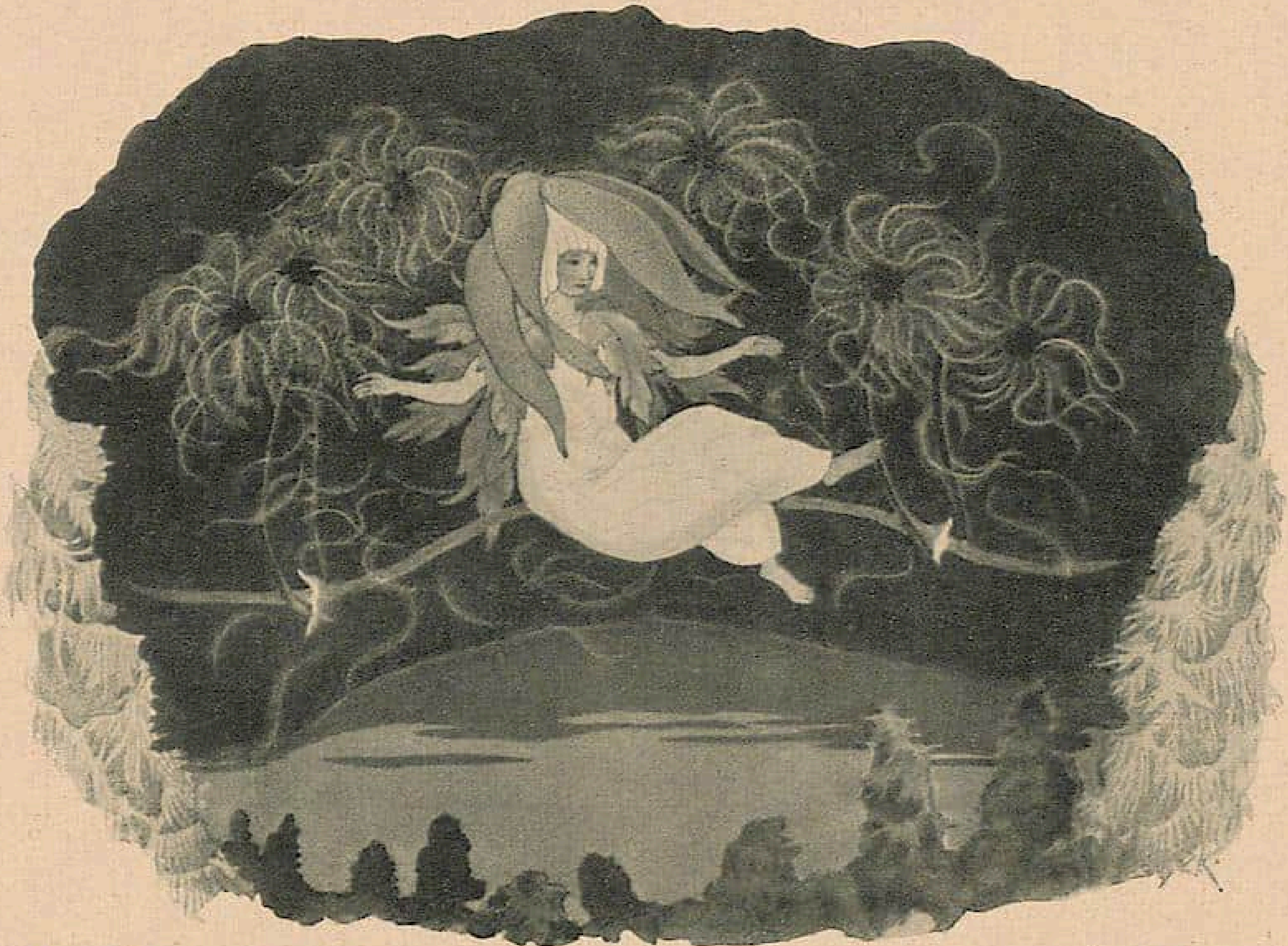


NICOLAS POUSSIN

DER SOMMER ODER BOAS UND RUTH (PARIS, LOUVRE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF — ATRAGENA

Aus „Alpenblumen-Märchen". Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich

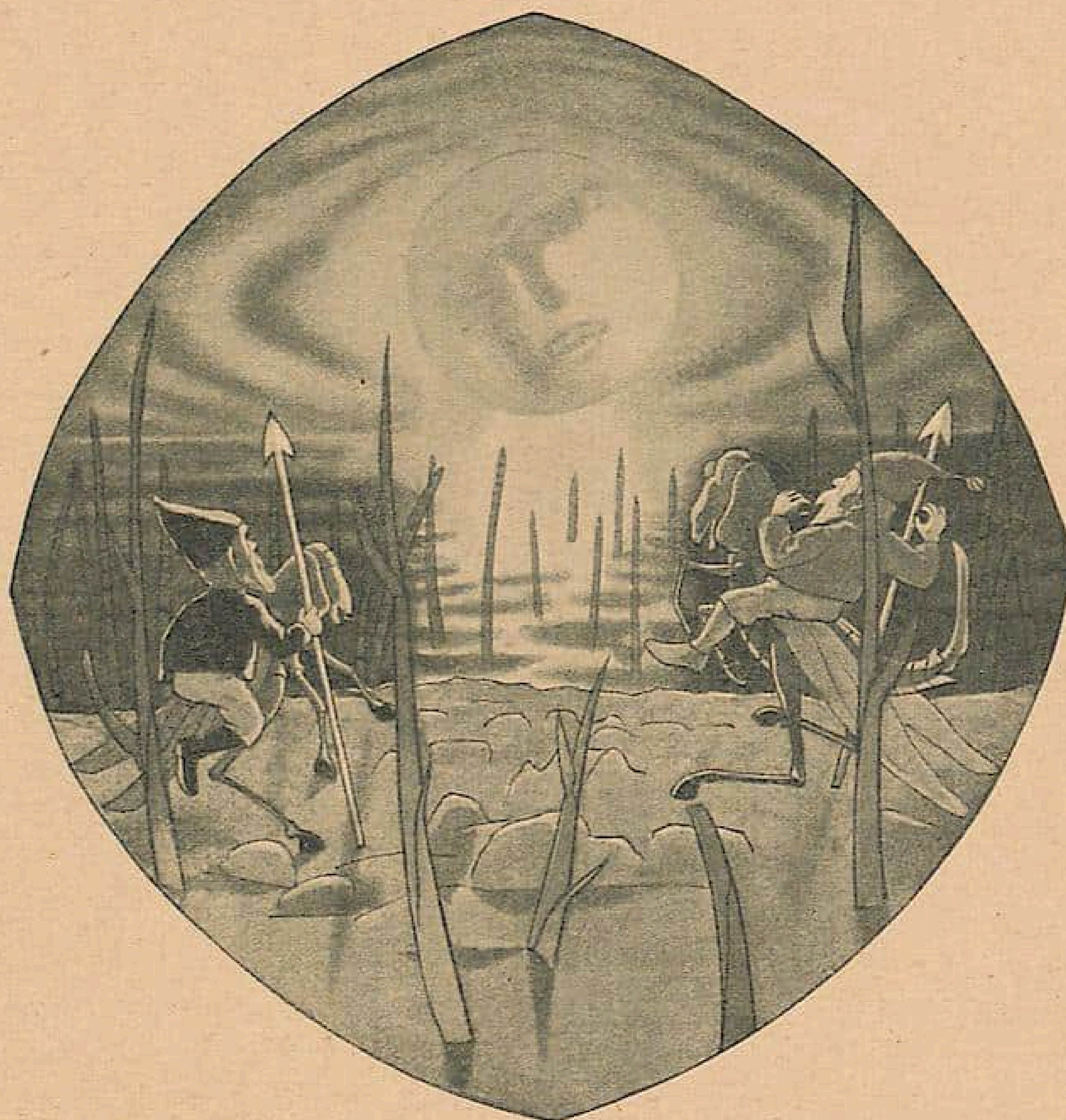
ERNST KREIDOLF

Als Ende der neunziger Jahre die „Blumenmärchen" von Ernst Kreidolf ihre reine Poesie und lautere Schönheit verkündeten, dachte wohl niemand daran, daß der urdeutsche Meister dieser stillen und feinen Kunst nach 25 Jahren ein Künstler geworden sein würde, dessen Name in Europa, Amerika und Ostasien Klang und Wert hat. Deutschland war in jenen Jahren daran, sein Kunstgewerbe zu erneuern und hervorragende künstlerische Kräfte in den Dienst dieser großen Umwandlung zu stellen. Die „Münchener Vereinigten Werkstätten" waren der Ausgangspunkt für diese Bewegung; dort lagen die „Blumenmärchen" erstmals zum Verkauf aus. Sie hatten ihre Leidensgeschichte, ehe es so weit hatte kommen können.

Der junge Schweizer (geb. am 9. Februar 1863 zu Bern) hatte zu Konstanz in der lithographischen Anstalt von Pecht und bei dem Kirchenmaler Hengartner, einem Schüler der klassizistischen Marie Ellenrieder, die Lehre durchgemacht, während der sein Wunsch, Maler zu werden, unüberwindbar geworden war. Durch ein selbstentworfenes und lithographiertes Panorama seiner großväterlichen Heimat Tägerwilen hat er sich die Mittel zur Reise nach München und zum ersten Aufenthalt dort erworben. Auch die zehn Jugendjahre bei dem besinnlichen und beschaulichen, naturliebenden Großvater sind in der Folge ergiebig für den angehenden Künstler geworden. Sie haben das Leben Kreidolfs mit und in der Natur befruchtet und seine naturdichterischen Anlagen geweckt und erweitert.

Leicht begreiflich, daß für den nur mit der Natur und ihrem geheimen Weben und Sein verbundenen Künstler die Jahre der Kunstgewerbeschule und Akademie notvolle Jahre gewesen sind, abgesehen von der bedrängten Lebenslage, die zu peinlicher Brotarbeit zwang. Die Notwendigkeit, die den erschöpften Körper anfangs der neunziger Jahre aus der Großstadtluft und ihrem Betrieb wieder in die Natur und ihre Heilkraft zurückwies, ließ dort das elementare Gefühl für die Kleinwelt rasch wachsen. In Partenkirchen entstand, angeregt durch ein im Spätherbst noch blühendes Büschel Schlüsselblumen und Enzian, das erste Blatt der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF KAMPF IM MONDSCHEIN

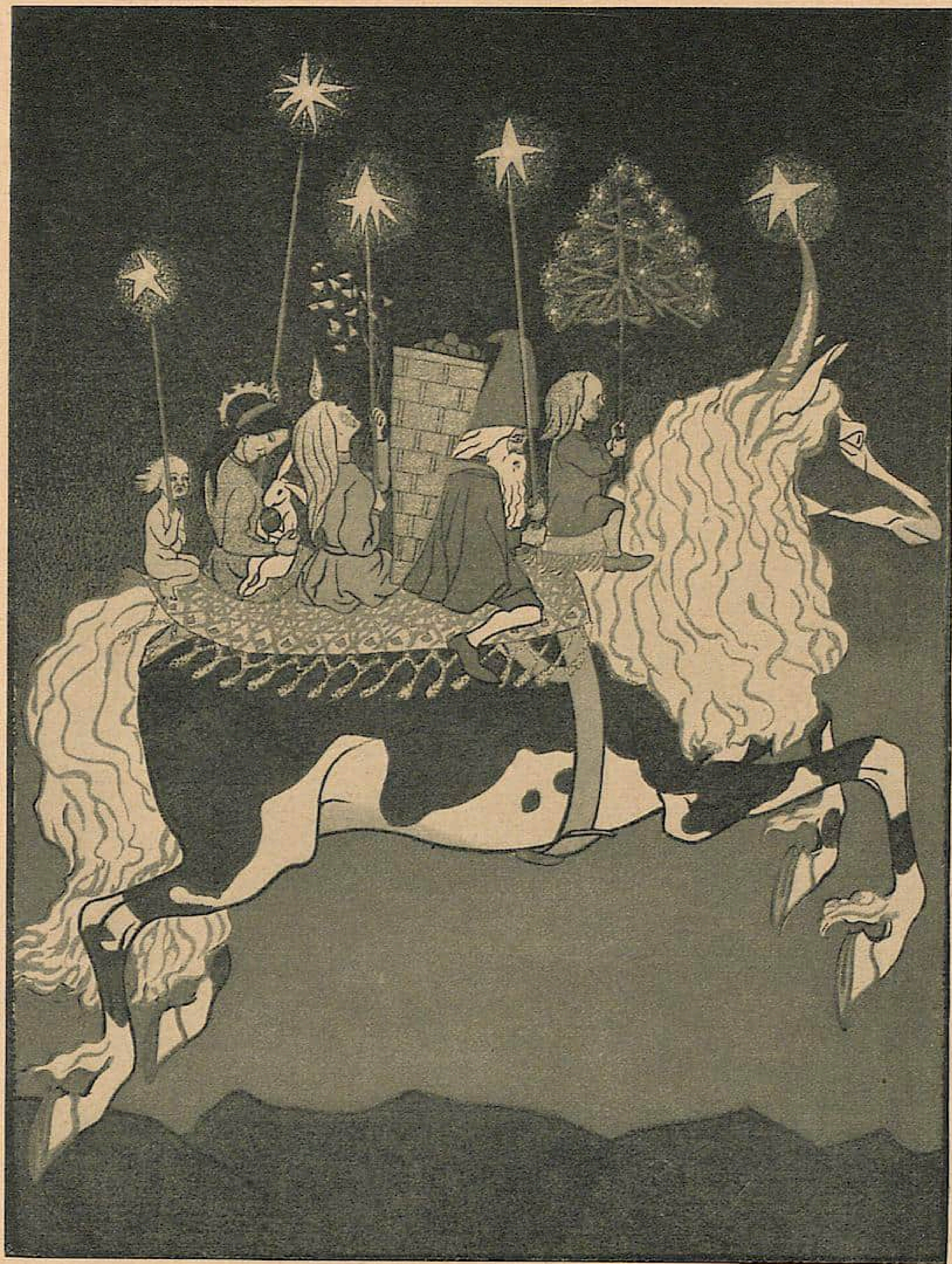
Aus „Die Wiesenzwerge". Verlag von Hermann Schaffstein, Köln a. Rh.

Blumenmärchen: der „Schlüsselblumengarten". Damit war auch das Reich der Poesie, die Märchenwelt der Blumen, der Schmetterlinge, Heuschrecken usf. für Kreidolf erschlossen. In dem Mikrokosmus der Natur erhebt er sich zum Makrokosmus der Welt. Die stumme Kleinwelt der Formen und Farben wird ihm zur Brücke ins All und in die Geheimnisse, die hinter den Dingen dem reinen Schauen und Empfinden laut werden.

Kreidolf ist also ein Malerpoet, der nicht so sehr die äußere, sondern seine innere Welt schaubar macht. Er schließt sich in diesem Punkt den großen alemannischen Meistern an, die in Böcklin, Thoma und Welti eine Wiedergeburt urdeutscher Kunstweise aus dem Geiste der Einheit mit der Natur und der Steigerung ihrer Eindrücke ins Metaphysische einleiteten. Kreidolf insbesonders übersetzt seine Natursinnigkeit ins Traumhafte, Mystische, Religiöse. Er macht Geheimnisse der Welt schaubar. Jede Naturform ist ihm ein Gebilde, das von Märchen strotzt. Insofern ist sein ganzes Schaffen abseitig von der im Rationalistischen des Sichtbaren verankerten Kunst unserer Tage und ein zwar stiller, aber sehr entschiedener Protest gegen die Theorien und Richtungskünste unserer Zeit. Kreidolf ist ein unentwegter Vertreter des Persönlichen, Eigenwüchsigen, Selbständigen in der Kunst, angefangen vom Bildmotiv bis zum Format, von der Technik bis zum Farbencharakter seiner Schöpfungen.

Damit läßt sich wohl auch die langsame und eigentümliche Wertung seines Werkes verstehen. Es gab Widerstände und Hemmungen bei der Drucklegung seines ersten und der folgenden Werke, die sich auf Jahre ausdehnen. Wenn nicht schließlich die persönliche Anteilnahme an Künstler und Werk der Fürstin von Schaumburg-Lippe, der Malschülerin Kreidolfs, durch Vorschüsse das Hindernis beseitigt hätte, wäre das „Blumen-Märchen" wahrscheinlich im 19. Jahrhundert nicht ins Leben getreten, hätte sich nicht die höchste Anerkennung des nordischen Dichters Björnson erworben und damit den künstlerischen Norden erobert. Auch der Freundeskreis in Deutschland war anfänglich klein, aber um so fester. Die Macht der Verleger trat

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF — DIE FESTZEITEN KOMMEN

Aus „Der Buntscheck". Verlag von Hermann Schaffstein, Köln a. Rh.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF — EDELWEISS UND SILBERMANTEL

Aus „Alpenblumen-Märchen". Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF — DIE FAHRT DES TRAUERMANTELS

Aus „Sommervögel". Verlag von Hermann Schaffstein, Köln a. Rh.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF — DIE MONDNACHT

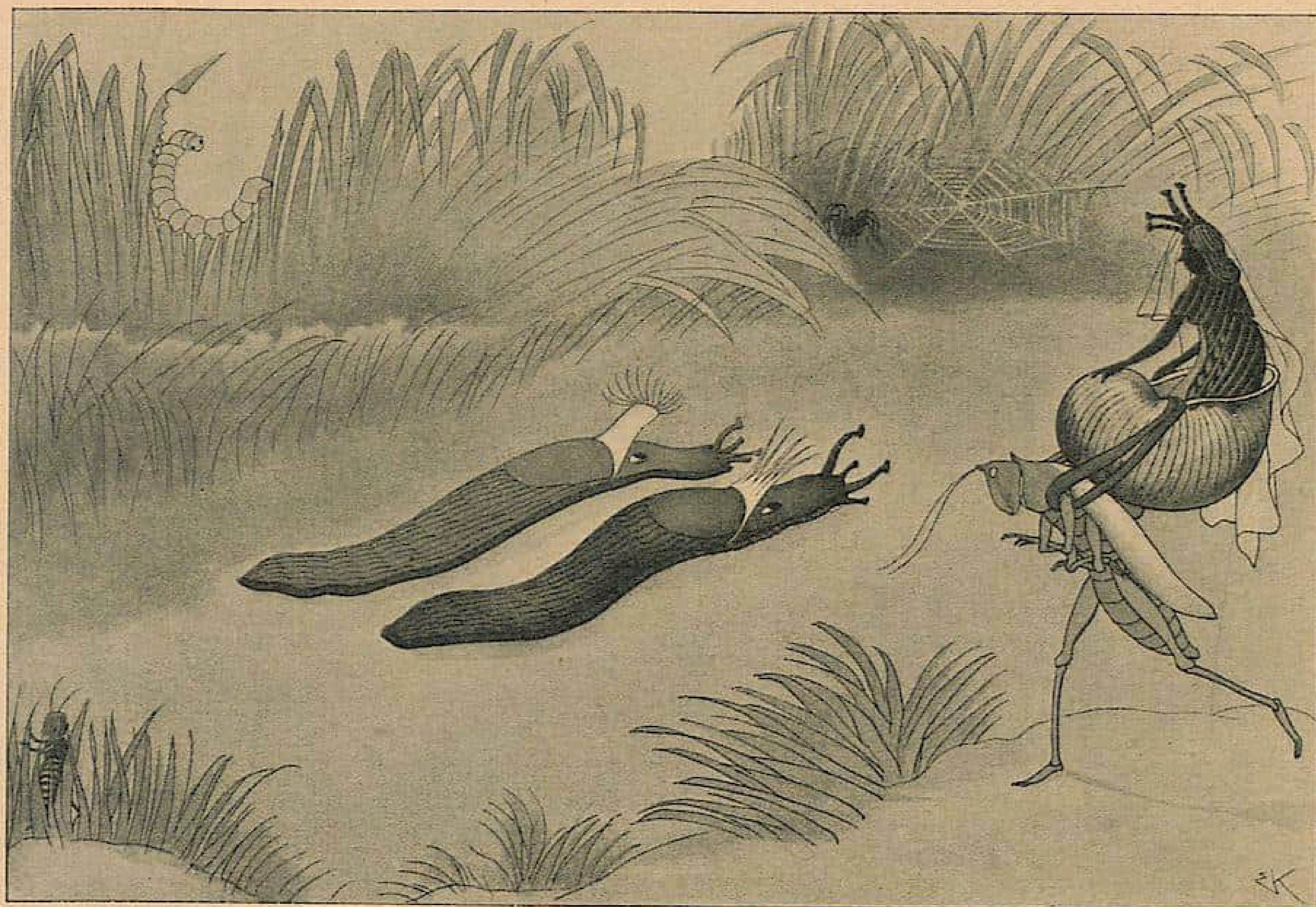
Aus „Sommervögel". Verlag von Hermann Schaffstein, Köln a. Rh.

ohnehin für diese „Neuheit" nicht ein. Aber Werk um Werk sprengte die Fesseln und zweifellos hat der Kampf um R. Dehmels „Fitzebutze" den Namen seines bildnerischen Ausgestalters Kreidolf in so weite Kreise getragen, daß diese und die feinen Blätter des gleichen Künstlers zum „Buntscheck" den künstlerischen Erfolg Kreidolfs eröffneten.

Die Neugestaltung des arm gewordenen, ausgearteten deutschen Kinder-Bilderbuches war damit in die Wege geleitet. Aber Kreidolf war doch durch die Bearbeitung ihm eigentlich wesensfremder Stoffe auf einen Abweg geraten. Seine Phantasie und seine Ausdrucksform waren gebunden worden. Sie wollten und mußten sich dichterisch frei und selbstbestimmend ergehen. Er gewann diese Freiheit wieder im „Gartentraum" und in den „Sommervögeln", nachdem er in den „Schlafenden Bäumen", in den „Wiesenzwergen" und in Bildern zu eigenen und alten Kinderreimen sich zu seiner Eigenart zurückgefunden und das klassische neue deutsche Bilderbuch geschaffen, sowie auch in lithographischen Einblattdrucken — in den Blumenelfen-Reigen, im „Hirschreiter", in den „Blumenfeen", wie auch dem „Schlummerlied" und dem „Hundeschlummerlied" u. a. — den Charakter seiner Kunstweise plastisch herausgearbeitet hatte.

Wenn in der altdeutschen Kunst die Gotiker aus Naturgefühl die Steine belebten, sie zu mystisch wirkenden Gestaltungen formten und gen Himmel türmten; wenn sie aus Farbengefühl ihre kühlen Räume mit dem überirdischen Schimmer farbiger Gläser erfüllten, oder wenn die Miniatoren ihre köstlichen Farbenwunder und Schnörkel zwischen das feste Gefüge der Schriftarchitekturen setzten, so wußten sie sich eins mit der herrlichen Gottnatur ihrer Umwelt. Schönheit wurde das Symbol ihres Glaubens, ihrer „Minne" zu jeglicher Kreatur. Diese „Minne" zur kleinen und süßen Welt der Pflanzen und der Schmetterlinge, dieser lieblichen Gaukler im Garten Gottes, wirkt sich auch in Kreidolfs Bildern und Blättern aus. Etwas vom Geist der alten Buchmaler, der in A. Dürers „Randzeichnungen" zum Gebetbuch Maximilians die großartigste Ausgestaltung erfuhr, wirkt in Kreidolf mit: die innige Verbindung von Natur und Geist oder Seele. Kreidolfs Naturseele ist noch so

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF — DIE SCHNECKENBRAUT

Aus „Sommervögel". Verlag von Hermann Schaffstein, Köln a. Rh.

einfach und einfältig, wie die der alten Meister, noch ohne den Zwiespalt, den das moderne naturwissenschaftliche Wissen und Erkennen gegenüber dem intuitiven Schauen aufgerissen hat. Kreidolf sieht den Charakter, die Wesenheiten, nicht die kritischen Unterscheidungsmerkmale. Diese Wesenheiten personifizieren sich für ihn. Das geht aus der Gestaltung seiner Schöpfungen, wie aus der Gruppierung hervor. So, wenn er in den Blumenbildern die giftigen „Nachtschattengewächse" (Bittersüß, Tabak, Stechapfel usw.) charakterisiert und zu einer einheitlichen Gruppe vereinigt, oder die Heilkräuter in den Schiebladen des Krämers versammelt, zu dem der „Günsel" hinkriecht. Ebenso, wenn er die abends süß duftenden Klematisarten zu einem Konzert vereinigt, bei dem jede Art durch ihr besonderes Instrument und ihre Farbe entsprechend der Art ihres Duftes versinnbildlicht ist. Wesentliche Einblicke in die Übersetzung des Natureindrucks ins Vergeistigte geben auch die „Blumen" zu den Ritornellen von A. Frey. Mit dichterischer Freiheit wird hier das natürliche Pflanzenwesen in eine symbolische Form gewandelt, die den landschaftlichen und kosmischen Zusammenhängen gerecht wird. — Nicht minder spricht die Farbe und Technik bei Kreidolf mit. Sie tritt in der Entwicklung des Kreidolfschen Schaffens immer stärker in den Vordergrund. Waren die ersten Bilderbücher mehr in zeichnerischer Manier gehalten und koloriert worden, so geht Kreidolf in seinen späteren Schöpfungen immer stärker auf die rein malerischen Wirkungen aus und steigert sie in dem zuletzt erschienenen Bändchen „Alpenblumen" zu den feinsten koloristischen Wirkungen. Dabei ist immer noch im Auge zu behalten, daß die Originalaquarelle natürlicherweise noch höheren Forderungen genügen, als die zur farbigen Vereinfachung drängenden lithographischen Drucke.

Die Farbensprache mit ihrer symbolischen Unterströmung, die in der Lithographie auf eine stark vereinfachte Grammatik hindrängt, hat Kreidolf veranlaßt, sich für gewisse Fälle der Aussprache wieder der reicheren und schärferen Abwandlung zuzuwenden, die in der Tempera- und Ölmalerei möglich ist. So sind zu seinen früheren Tafeln mehr genrehafter Art in den letzten Jahren noch eine Reihe religiöser Bilder entstanden (Bergpredigt I und II, St. Hubertus, die Klugen und die törichten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF ARNIKA

Aus „Alpenblumen-Märchen". Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich

Jungfrauen, Heimat), die frei von jeder Bekenntnisenge doch die religiöse Bildkraft Kreidolfs betont hervortreten lassen. Die religiöse Seite Kreidolfs, die sich einer Verbundenheit mit den göttlichen Mächten bewußt ist, darf als angeboren angesehen werden; zweifellos hat aber auch die Erziehung beim Großvater dazu beigetragen, die Einheit von Natur und Gott in der jungen Künstlerseele zu entwickeln. Sie ist schon in seinen frühen Werken erkennbar und wird mit zunehmender Reife bestimmter und stärker im Ausdruck, so daß sie in dem Werk seiner letzten Jahre wie der cantus firmus aus der Vielstimmigkeit seiner Bilddichtungen heraustönt und sein Künstlerisches mit der Weihe und Würde großer Feierlichkeit durchströmt. Ein großer und reiner, in sich gefestigter Charakter mit persönlich erarbeiteter Weltanschauung spricht sich mit feiner Liebenswürdigkeit in einer besonderen Weise auf dem Gebiete der Kunst aus. —

Nach all diesem Feinen, Bedenksamen, das Kreidolf in seinen Bilddichtungen der Blumenmärchen und der religiösen Gemälde bedächtig und mit stiller Sicherheit ausgesprochen hat, mag es sonderbar erscheinen, wenn noch auf ein realistisches Gebiet der Kreidolfschen Kunst hingewiesen ist, das nebenher und fast im geheimen betrieben wurde: auf die Bildnismalerei. Die Tatsache, daß Kreidolf schon in seinen Blumendichtungen mit treffender Ähnlichkeit sich selbst charakterisiert, läßt erkennen, was für ein sicherer Porträtist er sein muß. Nun ist nach und nach ein ganzes Porträtwerk, vornehmlich aus dem Freundes- und Bekanntenkreis, entstanden, das in der heutigen Bildniskunst ebenso eigenartig und fein dasteht, wie seine Bilderbücher einzigartig in der Kunst unserer Zeit stehen. Kreidolf hat auch hier seine eigene Ausdrucksform. Er wählt verhältnismäßig kleine Formate (meist etwa 1/2 Naturgröße, Biedermeierformat) und malt in kurzer Zeit quasi prima in Aquarell das Urbild herunter. Er charakterisiert durch Blumen oder ein Gerät das Wesen des Dargestellten, oder gibt den Kopf ohne weiteres auf dem Hintergrund in so ausdrucksvoller Gestaltung, daß das kleine Werk durch die Kraft des Vortrags sofort die

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST KREIDOLF SOLDANELLEN

Aus „Alpenblumen-Märchen". Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



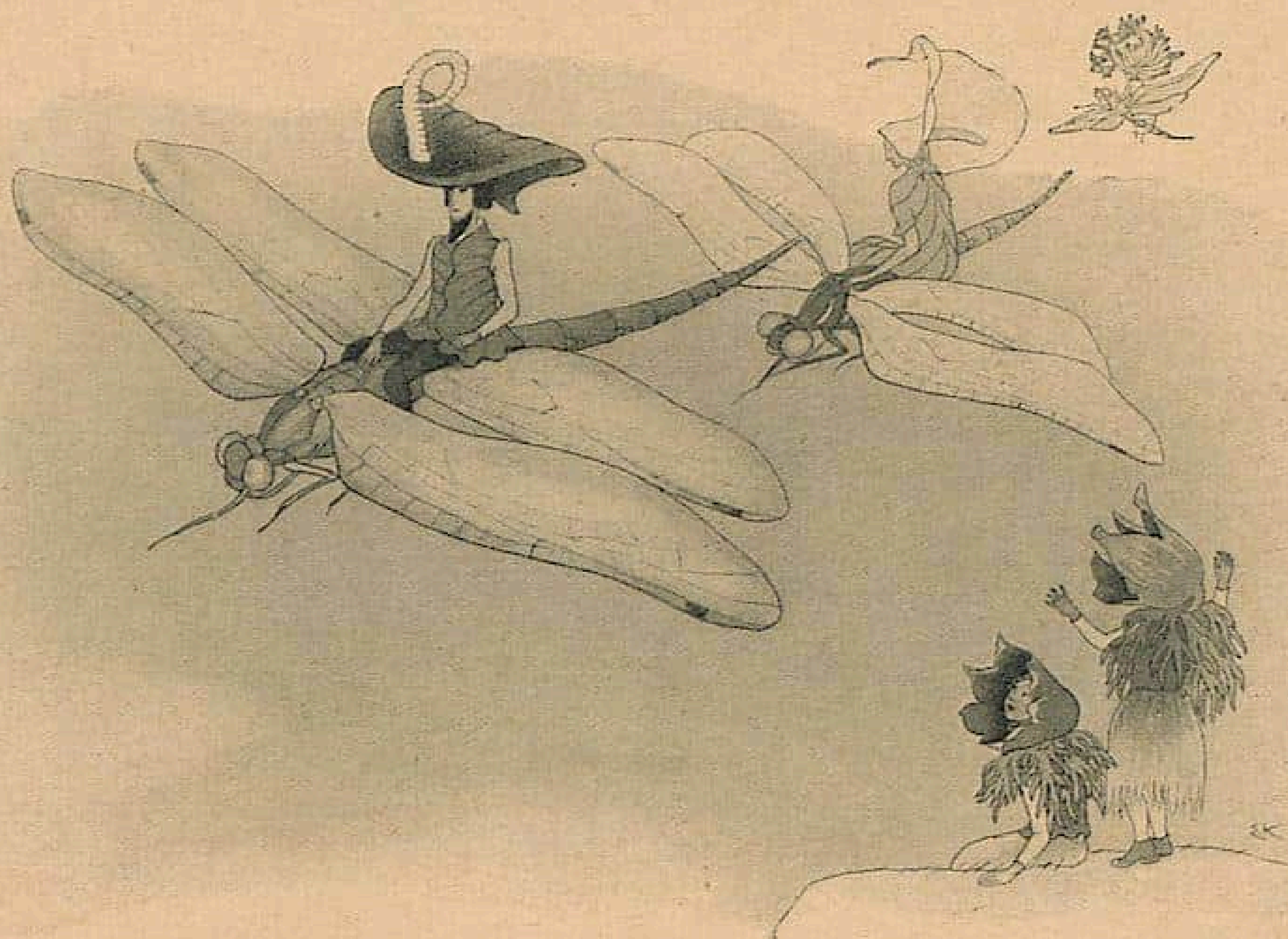
ERNST KREIDOLF PARNASS

Aus „Alpenblumen-Märchen". Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es wäre an dieser Stelle auch noch der mancherlei Gebrauchsgraphik zu gedenken, die Kreidolf für seinen ihm nahestehenden Kreis als Festkarten, Exlibris u. a. geschaffen hat, Blätter, die heute schon sich hoher Schätzung bei den Sammlern erfreuen. Ebenso hat sich Kreidolf als erfinderischer und eigenartiger Meister des Buchschmuckes für L. Webers „Traumgestalten" in 1. und 2. Auflage, für Andersens „Bilderbuch ohne Bilder", in S. Haemmerli-Martis „Mis Chindli" (3. Auflage) u. a. erwiesen, nachdem er im „Knecht Ruprecht" (Herm. Schaffstein, Köln, der mit dem Rotapfel-Verlag, Zürich, die meisten Bilderbücher Kreidolfs verlegt) seine unnachahmliche Art in ausdeutender Bebilderung von Texten dargetan hat. Kreidolfs Heimatland, die Schweiz, hat seit dem Tod des fast zu spät erkannten Alb. Welti, des langjährigen und treuen Freundes von Kreidolf, das ihm kongeniale Wesen dieses Künstlers schätzen und nutzen gelernt. Schweizerische Galerien und Private erwerben Originale und Drucke von ihm, und ein Verleger hat sich bis zu einem gewissen Grade seine gesamten Schöpfungen gesichert. Damit ist der Boden bereitet, auf dem Kreidolf in Muße seine besondere Begabung pflegen und auswirken kann. Daß dies in der Folge noch für lange Jahre und in froher Schaffenslust geschehen möge, ist der Wunsch, den wir für den feinen Meister und Menschen und um unseretwillen hegen. In solchen verworrenen und seelentoten Tagen, wie den heutigen, sind solche gemütreiche, kristallklare Meister am Webstuhl der Zeit besonders vonnöten, wenn unser Dasein nicht der köstlichsten Schätze an Sinnigkeit und Wärme beraubt werden und unsere ganze Lebensführung nicht nur auf den mammonistischen Kampf und auf Interessenvertretungen beschränkt sein soll. Kreidolfs Kunst ist ein Kulturfaktor, vor dessen „Schlägen der Blumenkolben manch finstere Zaubergewalt weicht, so daß die Sonne auf verborgene Schätze scheinen kann" — wie Björnson zu einer Übersetzung der „Blumenmärchen" ins Norwegische sagt.

Jos. Aug. Beringer



ERNST KREIDOLF — FRÜHLINGSFLUG

Aus „Der Gartentraum". Verlag von Hermann Schaffstein, Köln a. Rh.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MORITZ VON SCHWIND ▫ ZEICHNUNG ZU MÖRIKES „MÄRCHEN VOM SICHEREN MANN“

MÖRIKE—SCHWIND-ALBUM*)

Wenn die Namen Moritz von Schwind und Eduard Mörike laut werden, ist aller Anlaß zum Aufhorchen und Zusehen gegeben. In diesen beiden Namen verbindet sich klassische Innigkeit und Vornehmheit mit holdseliger Romantik, jubelvolle, schöpferische und gestaltklare Bildkunst mit dem Adel feinster Wortkunst; in diesem Werk offenbaren sich edelste Rassen und lauterste Charaktere als Gestalter innigsten Seelenlebens und herrlichster Freundschaft. Ein Wunder deutscher Kunst und Kulturhöhe gibt sich in voller Klarheit und Reinheit kund, jetzt, da unsere Zeit von allen guten Geistern deutscher Kunst und deutschen Wesens verlassen zu werden droht.

W. Eggert-Windegg, der Spezialforscher und -Kenner des Mörikeschen Schaffens, hat es in gründlicher und langandauernder Arbeit unternommen, das enge Freundschaftsverhältnis der Meister von Wort und Bild auf den Ertrag der künstlerischen Befruchtung zu untersuchen und das Ergebnis in dem Album zusammenzufassen. Die plastische Herausarbeitung des Themas ist meisterlich gelungen. Mit Staunen und Entzücken sieht man, wie Schwind das Leben und Schaffen Mörikes in seinen Bilddichtungen weiter dichtet, und wie Mörike aus den Schwindschen Kompositionen der hochfestliche Charakter seines eigenen Werkes entgegenklingt, wie also Schwind zum Schrittmacher und Wegebereiter für Mörike mit seiner bescheidenen Zurückhaltung wird.

Gleich das erste Blatt des Albums, die holde „Muse in Cleversulzbach“, gestaltet die Örtlichkeit und das Wesen der Mörikeschen Kunst zu einem Symbol von stärkster Eindringlichkeit und Innigkeit: das Pfarrhaus, die Kirche mit dem von Mörike verherrlichten Turmhahn, die Kindlichkeit und Reinheit seiner Kunst und auch ihr Humor. Von Blatt zu Blatt wandelt und vertieft sich Schwinds Einfühlung in Mörikes Dichterwesen und erreicht im „Sicheren Mann“ und in „Dorothea“ Gipfelpunkte freien Schaffens über ein gegebenes Thema. Man kann in diesen Blättern die gemeinsamen Grundlagen erblicken für die beiden Meistern eigentümliche Musikalität ihres Gestaltens.

*) Mörike-Album von Moritz von Schwind. Herausgegeben von W. Eggert-Windegg. 16 Tafeln in Lichtdruck mit Text. Ausstattung von F. H. Ehmcke. München, C. H. Beck.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MORITZ VON SCHWIND

ZEICHNUNG ZU MÖRIKES „HISTORIE VON DER SCHÖNEN LAU“ 

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Vielleicht offenbaren sich die tiefsten Zusammenhänge der beiden Märchendichter aber doch in den drei von Schwind bildnerisch ausgedeuteten Märchen Mörikes, in der „Geschichte von der schönen Lau", in dem Märchen vom „Bauern und seinem Sohn" und in der Erzählung „Lucie Gelmeroth". Hier sprudelt der Schwindsche Bilderquell am reichsten, vielseitigsten und unmittelbarsten aus der köstlichen und edlen Marmorfassung Mörikes und ergänzt, ja erweitert seine Dichtung durch die klassisch schönen Bildgestaltungen. Eggert-Windegg hat zu den Wurzeln künstlerischer Arbeit geführt, indem er überall die Originalzeichnungen — nicht etwa die Kupferstiche — wiedergibt und so den feinsten und zartesten Ausdruck Schwindscher Künstlerschaft vermittelt. Fünf Blätter werden zum überhaupt ersten Mal veröffentlicht.

In den Blei- und Federzeichnungen zum „Bauern und sein Sohn" spielt Schwinds Hand am frohmutigsten mit dem fröhlich-innigen Stoff, indem er das Märchenroß ebenso menschlich werden läßt, wie den Engel und Bauernbuben, Beweis genug, daß Schwind seine Märchen alle wirklich erlebte. — Auch daß aus der tragischen „Lucie Gelmeroth" gerade die Märchenszene der Kinder als orientalische Schauspieler zum Bild gestaltet wird, zeigt die tiefe Verwurzelung Schwinds in der Märchenwelt.

Eggert-Windeggs feine Einfühlung in die Mörikesche Welt und die sorgfältige Herausarbeitung des hiezu gehörigen Schwindschen Gestaltenkreises hat der deutschen Kunst neue Zyklen Schwindscher Kunst sozusagen wiederentdeckt. Diese Arbeit, im rechten Sinn begriffen, kann als eine wertvolle Leistung am Wiederaufbau deutschen Kunst- und Seelenlebens angesehen werden. Sie wird es in stiller und nachdrücklicher Weise auch sein, wenn die Freunde edler Dichtkunst, inniger Bildkunst und hoher, seelischer Kultur sich mit diesem im deutschen Kunstwesen einzig dastehenden Zeugnis zweier genialer Dichter- und Künstlernaturen in der schönen Zusammenfassung Eggert-Windeggs bekannt und vertraut machen.

J. A. B.

DER PLAN EINER AUSSTELLUNG BESTER WERKE DEUTSCHER KUNST AUS SECHS JAHRHUNDERTEN

Meier-Graefe ruft in einer Schrift der Marées-Gesellschaft die deutschen Kultusministerien und Museumsdirektoren zu einer „Ausstellung der besten Werke deutscher Malerei, Plastik und Zeichenkunst" auf. Diese Schrift, die den gleichen Gedanken, der von ihm schon im neuesten Hefte des „Ganymed" behandelt wurde, näher und umständlich begründet, hat die Überschrift: „Der Beitrag Deutschlands zur Kunst Europas. Eine Ausstellung." Nach ihr soll es sich um eine „Angelegenheit des ganzen Volkes", dessen „Ansehen in der Welt" durch sie vervielfacht werden könne, nicht etwa um eine Sensation handeln. Es solle eine „Ausstellung des deutschen Genius in der Kunst" werden, der Juror wäre kein Nationalismus, keine Richtung, kein Sammlergeschmack dieser oder jener Kategorie, sondern Europa. Der Staat müsse die Kosten für diese „Kulturpropaganda" hergeben, alle entgegenstehenden Schwierigkeiten hinsichtlich des Risikos des Transportes usw. seien, wenn man ernstlich wolle, zu beheben. In erster Linie käme als Ort München, dann Berlin in Frage; die Räume der Alten Pinakothek hier, der Akademie dort, seien geeignet, die Leitung bedürfe „weniger Köpfe und vieler Hände". Die Wahl der Werke könne nur autokratisch vollzogen werden, zwei, drei Persönlichkeiten, die sich mit geeigneten Mitarbeitern umgeben, hätten die künstlerische Verantwortung zu tragen. 50 Bilder, 50 Plastiken und 60 Zeichnungen und graphische Blätter müßten genügen usw. „Kaum würde ein ausländischer Besucher noch einmal das Wort von den Barbaren in den Mund nehmen."

Uns scheinen ganz erhebliche Bedenken der Verwirklichung dieses Planes entgegenzustehen. Der gewählte Zeitpunkt zu einer solchen Ausstellung, die an sich gewiß, wenn richtig geleitet, Wundervolles bringen könnte, erscheint uns als der denkbar ungünstigste. Es will uns bedünken, als hätten wir Deutsche im eigenen Hause zunächst einmal ganz andere, weit wichtigere Angelegenheiten, die unsere Existenz und unsere ganze Zukunft angehen, zu regeln. Es wäre an der Zeit, statt unaufhörlich neue Projekte auszubrüten, statt ewiger Reden und Theoretisiererei, endlich einmal in aller Stille an sehr wichtige Arbeiten zu gehen, ernst und still zu arbeiten, ohne nach dem Beifall der Welt oder Dritter zu fragen.

Und Europa soll der Juror sein? Jetzt, gerade jetzt, wo wir handgreiflich genug es erlebt haben und erleben, wie solch ein europäisches Schiedsgericht ausfällt. Europa vermögen nur Handlungen und Tatsachen, keine noch so klug gewählte Ausstellung deutscher Kunst zu überzeugen. Man hat uns ja in onkelhafter Güte auf unseren „Geist", auf unsere „Klänge und Bilder" verwiesen, uns unser „Gemüt" großmütig gelassen, aber den Weg zur Freiheit und zum Leben vollständig versperrt. Für dieses Europa, das uns so bewertet, bleiben wir Barbaren trotz aller Kunstausstellungen, und zögen wir mit ihnen durch die ganze Welt.

Wir glauben auch nicht, daß es ratsam wäre, unsere herrliche Sammlung der Alten Pinakothek auseinanderzureißen und würden es verstehen, wenn sich die „Stirnen unserer Museumsleiter", wie Meier-Graefe meint, „besorgt verfinsterten". Wenn aber ja, wer sollte die entscheidende Hand haben? Nur Berlin oder doch vorwiegend Berlin? Was würde dann von der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts ausgewählt? Wer wäre der über den Parteien stehende Sachverständige? Der Aufrufer? —

N.

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG EIBL JAGDSTILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO PIPPEL

Der Künstler und Maler, von dem hier kurz die Rede sein soll, ist kein Unbekannter. Es war schon oft Gelegenheit, seinen Werken gegenüber feststellen zu dürfen, daß es deutsche Impressionisten gibt, die ehrenvoll neben, ja trotz den allein seligmachenden Franzosen bestehen können und sie an Stimmungsgehalt noch übertreffen. Otto Pippel bringt in uns in seinen Bildern vor allem Farbe und Licht, bringt uns die Sonne, nach der wir mehr wie je, nach des großen deutschen Klassikers so charakteristischem Ausspruch, frieren.

Der Künstler, der in Karlsruhe bei Fehr und Bergmann lernte, dann in Dresden bei Kuehl, bekennt sich auch in seinen neuesten Bildern, die in Brakls Kunsthaus einen trefflichen Überblick über die beiden letzten Schaffensjahre boten, mutig zur Freilichtmalerei und zum luminaristischen Impressionismus. Ein Temperament der sprühenden, fließenden Farben, die wie Feuerstrahlen und wie Feuergarben emporzulodern scheinen, sieht alles Gegenständliche nur im Spiel der Farben und des Lichtes, in steter schimmernder farbiger Bewegung und Veränderlichkeit. Wuchtig und pastos fegt der Pinsel die immer sehr hellen, bisweilen grellen und immer in allen Tönen und Reflexen gebrochenen Farben über die Leinwand, die herauszubrechen scheint, von der die Farben sich in den Raum hineinzudrängen scheinen. Nicht um das Gegenständliche, sondern um das Farbige alles Gegenständlichen, nicht um die Form, sondern um die vom Licht bewegte Form und um äußerste Farbempfindlichkeit des Auges handelt es sich. Immer sind es die Farben des Spektrums, die in Ströme goldgelben Sonnenlichtes gebettet werden, die in den Fluten eines gelblichen oder rötlichen künstlichen Lichtes zu versinken scheinen, immer weckt das wärmste Licht Tausende von farbigen Reflexen und den wohligen Gegensatz hellster farbiger Schatten. So entzündet das Licht der Lampe die Gesichter der Männer, die in sachlicher Hingebung, festgehalten in ihren charakteristischen Stellungen und Bewegungen, ihre Instrumente meistern und brandet gegen das Rot des Teppichs und setzt die Wand in Flammen. Wir erfahren wenig von individuell-persönlichen Zügen in diesen ernsten Köpfen, aber wir vermögen uns in der Phantasie ihr ganzes und persönliches Wesen vorzustellen, weil alles hierzu Notwendige im Bilde enthalten ist. Wir sehen einen eleganten Herrn in Gelbgrau in Unterhaltung mit einer jungen Schönheit im sattblauen Badekostüm und hinter ihnen ein Gewimmel farbiger Figuren und einen sonnendurchglühten Strand ins Meer verlaufen. Auch hier nichts Porträtmäßiges, keine Sonderexistenz, sondern alles ordnet sich farbig dem farbigen Ganzen ein und erhält Atem und Leben vom funkelnden Sonnenlicht. Es entsteht der beglückende Eindruck eines Sommertages am Badestrand. Farbige Schatten erfüllen einen dunkelnden Raum, auf dessen Diele Goldstäubchen spielen, während draußen die Terrasse noch ganz im Hellen liegt und funkelndes, gelbgrünliches Laub vom Garten her aufjubelt. Das Licht, das von den Lüstern eines festlich eleganten Salons ausgeht, ergießt sich in breiten leuchtenden Strömen über die weiße Decke des Tisches, über die Blumen und über die Köpfe und Silhouetten aller Teilnehmer, bis es vom farbigen Dunkel des Grundes verschluckt wird. Alle Farben, alle Reflexe spielen am gelbgrünlichen Himmel und über der schimmernden Fläche des Sees, in dem wieder Berge und Himmel farbig sich spiegeln, wenn der Künstler uns einen bekannten Bergsee vor Augen führt, an dessen erhöhtem Ufer tiefblaue Tannen und noch entlaubte Buchen stehen, in deren Zweigen das Wehen der Luft gleichsam zu fühlen ist, denen jede materielle Schwere genommen ist. — Es ist eine gesunde sinnenfrohe Kunst, die uns der Künstler schenkt. Er weiß alle Register seiner farbensprühenden Palette zu ziehen und uns mitzureißen mit seinen rauschenden Farbenträumen, auch wenn sie uns nichts oder nur wenig aussagen von inneren seelischen Erschütterungen, nichts aussagen wollen von solchen.

Hermann Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO PIPPEL BADESTRAND

RANDBEMERKUNGEN ZUM SUPREMATISMUS

Auf der in Berlin veranstalteten russischen Kunstausstellung sah man zum ersten Male Bilder, deren Urheber sich als Suprematisten bezeichneten. Was diese Künstler mit der von ihnen gewollten neuen Kunstrichtung, dem Suprematismus, bezwecken, ist offenbar der Gipfelpunkt einer Malerei, die sich von dem natürlichen Motiv soweit wie irgend möglich entfernt. Einige der russischen Künstler gehen darin sogar so weit, daß sie auf einem Bild nichts weiter als ein paar Linien oder nur eine glatte farbige Fläche zeigen. In nachstehenden Ausführungen soll diese neue Richtung die notwendige kritische Beleuchtung erfahren.

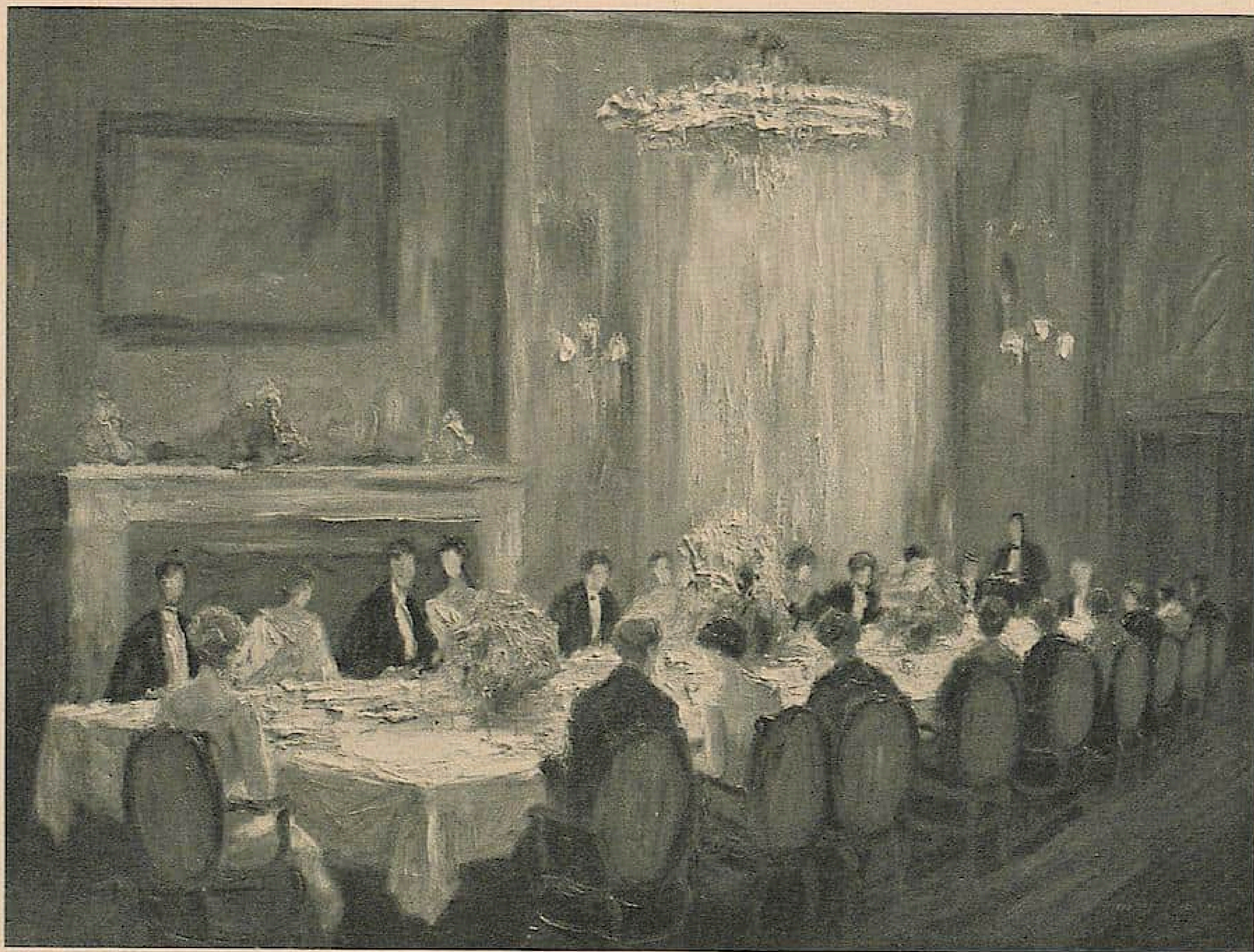
Den Suprematismus, den uns neben anderen als neuesten, allerneuesten „Ismus" die erste Berliner Kunstausstellung der Bolschewisten beschert hat, könnte man als nicht ernst zu nehmende Spielerei und als absurd zu den Akten legen, wenn nicht dieser, wie jeder neue Kunstwille, gebieterisch einmal grundsätzliche Stellungnahme verlangte. Es handelt sich zunächst darum, ob in der Kunst das Ungewöhnliche, aller Tradition Hohnsprechende überhaupt erlaubt ist, und weiter um die Frage, ob ein Bild, das nur aus ein paar Linien oder aus nichts als einer farbigen Fläche besteht, überhaupt ein Bild zu nennen ist. Daß solche Fragen heute aufgeworfen werden, beweist, wie wir ehrlich eingestehen wollen, daß wir in Bezug auf unsere Anschauung von Gemaltem oder Gezeichnetem liberaler geworden sind, daß wir daran nicht mehr allein den Maßstab des Natürlichen, d. h. möglichst Naturgetreuen legen. Andererseits darf uns diese liberale Auffassung nicht hindern, jedem, das sich als neu bezeichnet, das alles

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO PIPPEL BERGSEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO PIPPEL ABENDGESELLSCHAFT

bisher Dagewesene als akademisch und für die Rumpelkammer reif erklärt, begeistert zuzustimmen. Die Kaltschnäuzigkeit der Kritik liegt nicht zuletzt im Interesse der Künstler, die selbst ohne Urteilskraft in dem, was sie Neues produzieren, gern eine Offenbarung sehen möchten.

Was den Suprematismus betrifft, so verlangt er eine doppelt gewürzte Portion Skepsis, nicht zuletzt deshalb, weil er sich als ein Nonplusultra ausgibt. Denn Suprematismus soll doch wohl heißen, daß hier das Höchste an abstraktem künstlerischem Schaffen geboten wird. Vorberechtigt erscheint bei ihm wie bei jedem neuen „gemachten" Kunststil die Frage, ob man einen neuen Stil überhaupt aus den Ärmeln schütteln kann. Können wir uns vorstellen, daß einmal eine Schar von Künstlern aufgestanden ist und gesagt hat: Wir haben die Renaissance erfunden! Man denkt an das bekannte Scherzwort über Christoph Columbus, der gesagt haben soll: Jetzt will ich Amerika entdecken!

Ein neuer Kunstwille kann niemals gemacht werden und ist niemals gemacht worden, weil er sich nur aus seiner Zeit heraus entwickeln kann. Und es ist doppelt unsinnig, wenn er gleich beim ersten Anhieb etwas Supremes sein will, weil er sich nur allmählich und aus sich selbst heraus entwickeln und entfalten kann. Ein künstlich geschaffener Kunststil wird stets, mag er noch so interessant sein, eine Eintagsfliege bleiben. Der Irrtum liegt hier, wie so oft in unserer Zeit, darin, daß man ein Problem zugleich konstruiert und löst und nicht, wie es allein fruchtbar wäre, ihm zuerst naiv gegenüberstehend, es zu bewältigen sucht.

Ein Kunstwerk schaffen heißt, das von der Natur gebotene Motiv stilisieren. Der Künstler stilisiert z. B., indem er die Farbe einer Erscheinung, die am stärksten auf ihn Eindruck macht, heraushebt, er stilisiert, indem er ihm unwesentlich Erscheinendes gar nicht oder nur undeutlich wiedergibt, er stilisiert, indem er die Linien eines Gegenstandes vereinfacht, auf die ihm am knappsten erscheinende Formel zurückführt. Er stilisiert ebenso, wenn er denjenigen Teil eines Gegenstandes, der ihn am meisten interessiert, stärker betont als alle übrigen. Man wird nun zugeben, daß je nach Auffassung und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

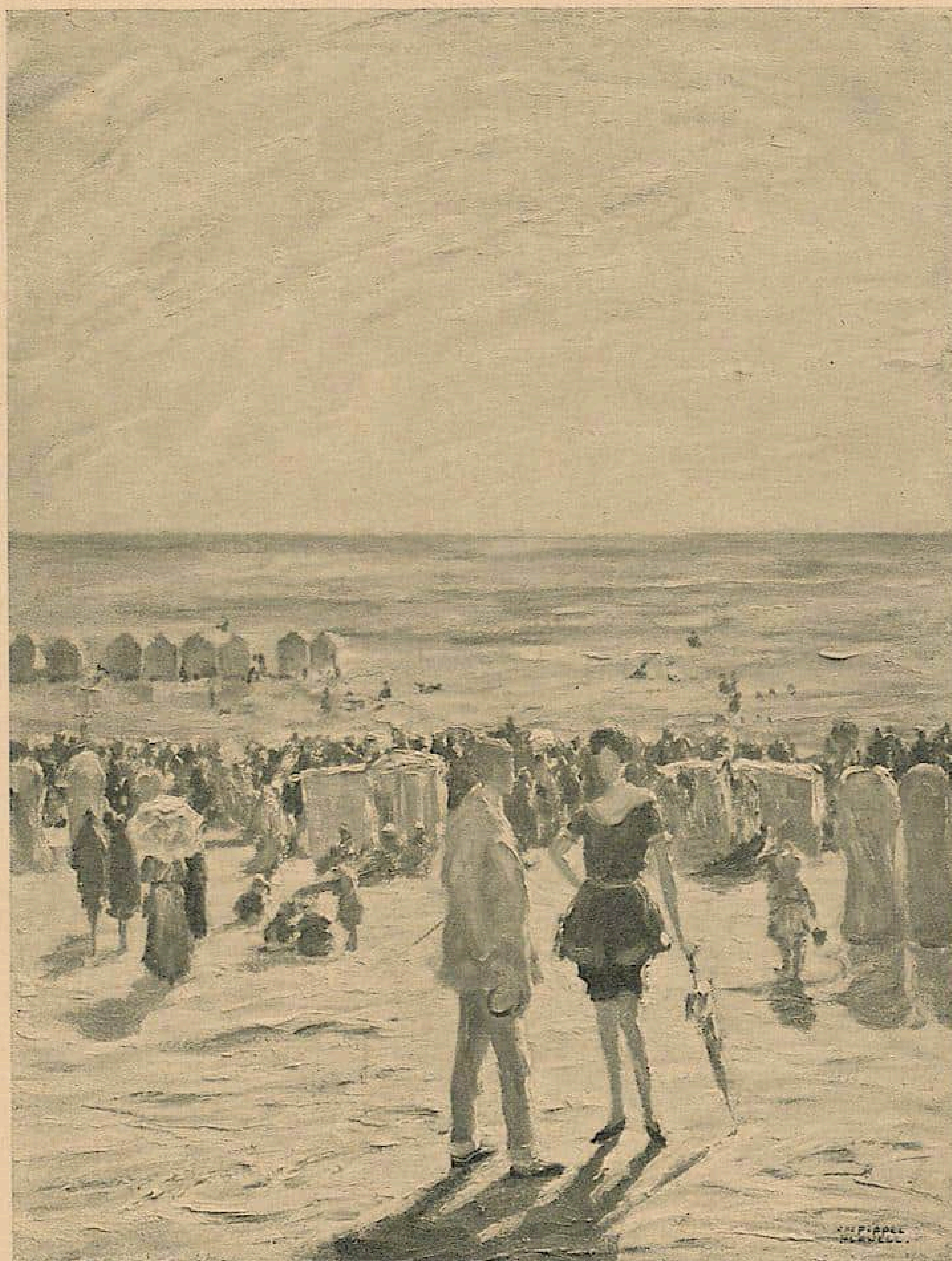


OTTO PIPPEL AUF DER VERANDA

Temperament des Künstlers die Darstellung ein und desselben Dinges eine äußerst vielfältige sein kann. Dazu kommt noch als zweifellos berechtigte Art der künstlerischen Auffassung, daß der Künstler seinem Motiv Farben oder Formen verleiht, die in der vom Laien geschauten Wirklichkeit nicht vorkommen, die er, der Künstler, aber „sieht". Das alles muß uns zu dem Schlusse führen, daß die generelle Verwerfung eines Kunstwerkes, nur weil in ihm irgendein uns seltsam erscheinender Stil zum Ausdruck kommt, nicht möglich ist, sondern daß man hier nur von Fall zu Fall, also von Kunstwerk zu Kunstwerk, urteilen kann. Denn nicht darauf kommt es an, ob jemand impressionistisch, expressionistisch, infantilistisch, kubistisch oder futuristisch malt und zeichnet, sondern ob aus seiner Arbeit der beseelende künstlerische Wille, ein aus seinem innersten Innern kommender Schaffenszwang, so und nicht anders zu arbeiten, ersichtlich ist.

Nun wird man zugeben, daß das Problem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



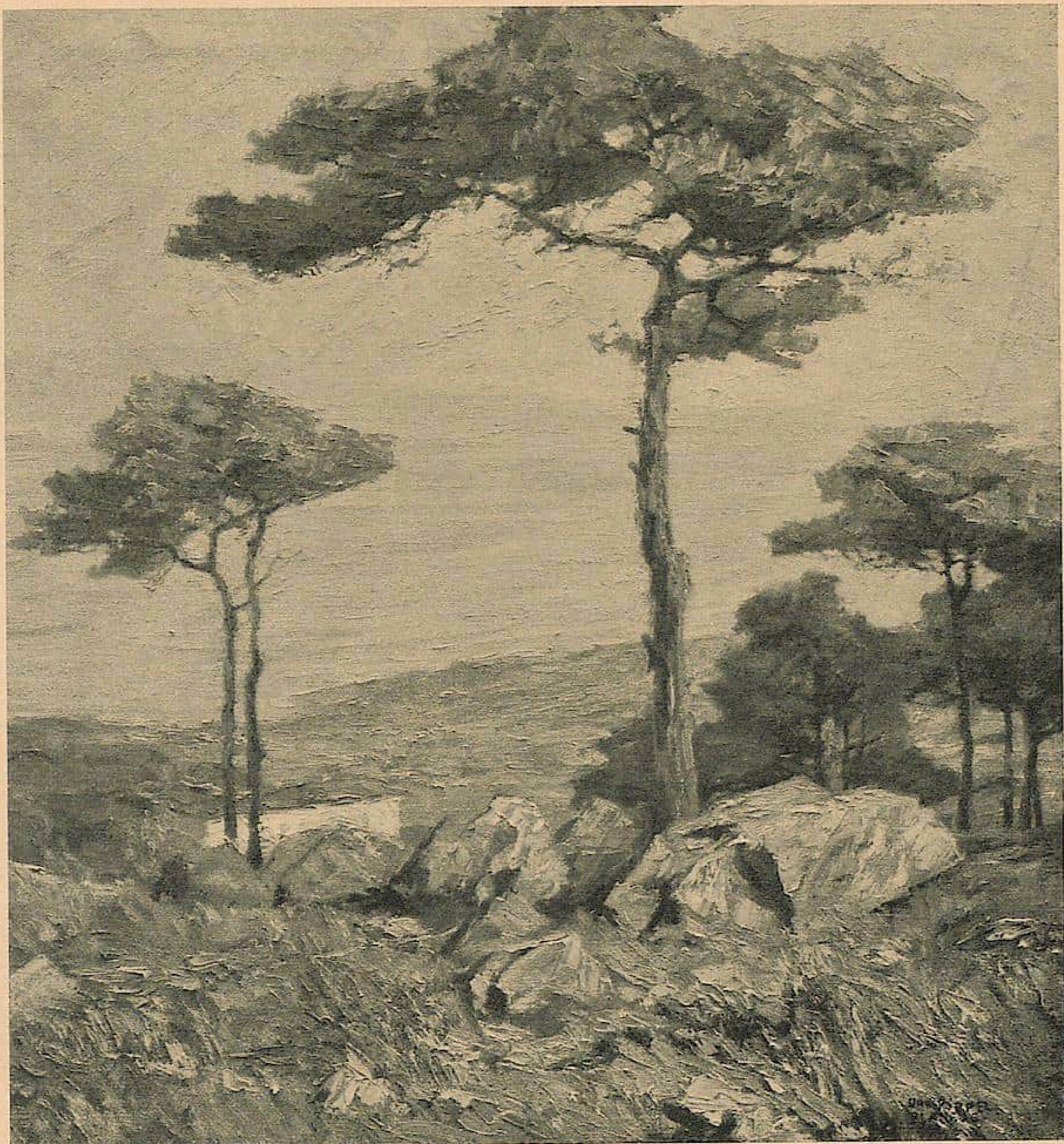
OTTO PIPPEL BADESTRAND

der abstrakten Malerei, das heißt einer Malweise, bei der in der Natur vorkommende Erscheinungen entweder vom Künstler gar nicht gewollt oder vom Betrachter nicht zu erkennen sind, auf einem besonderen Blatte steht. Die Kunstkritik hat uns bisher eine befriedigende Antwort nicht gegeben. Je nach ihrer kunstpolitischen Einstellung hat sie die abstrakte Malerei bespöttelt und verworfen oder in ihr die Offenbarung erblickt.

Wir stehen also, wie es auf den ersten Blick scheint, dem Problem ziemlich fassungslos gegenüber. Ja, wir müssen hier noch auf eine andere Vorfrage eingehen. Ist derjenige, der ein paar Farben auf das Bild kleckst, der irgend ein Liniengewirr malt oder nichts weiter als die Leinwand farbig anstreicht, überhaupt ein Künstler zu nennen? Auch für diese Frage gibt es keine generelle Antwort. Der Kritiker vermag deutlich hier die Dilettanten, die Mitläufer, die nur abstrakt malen, weil sie keine richtige Figur zeichnen können, zu unterscheiden von den andern, die sich von einer bewußten künstlerischen Idee leiten ließen.

Instinktiv fühlen wir, daß in der abstrakten Malerei und besonders in ihrer am schärfsten

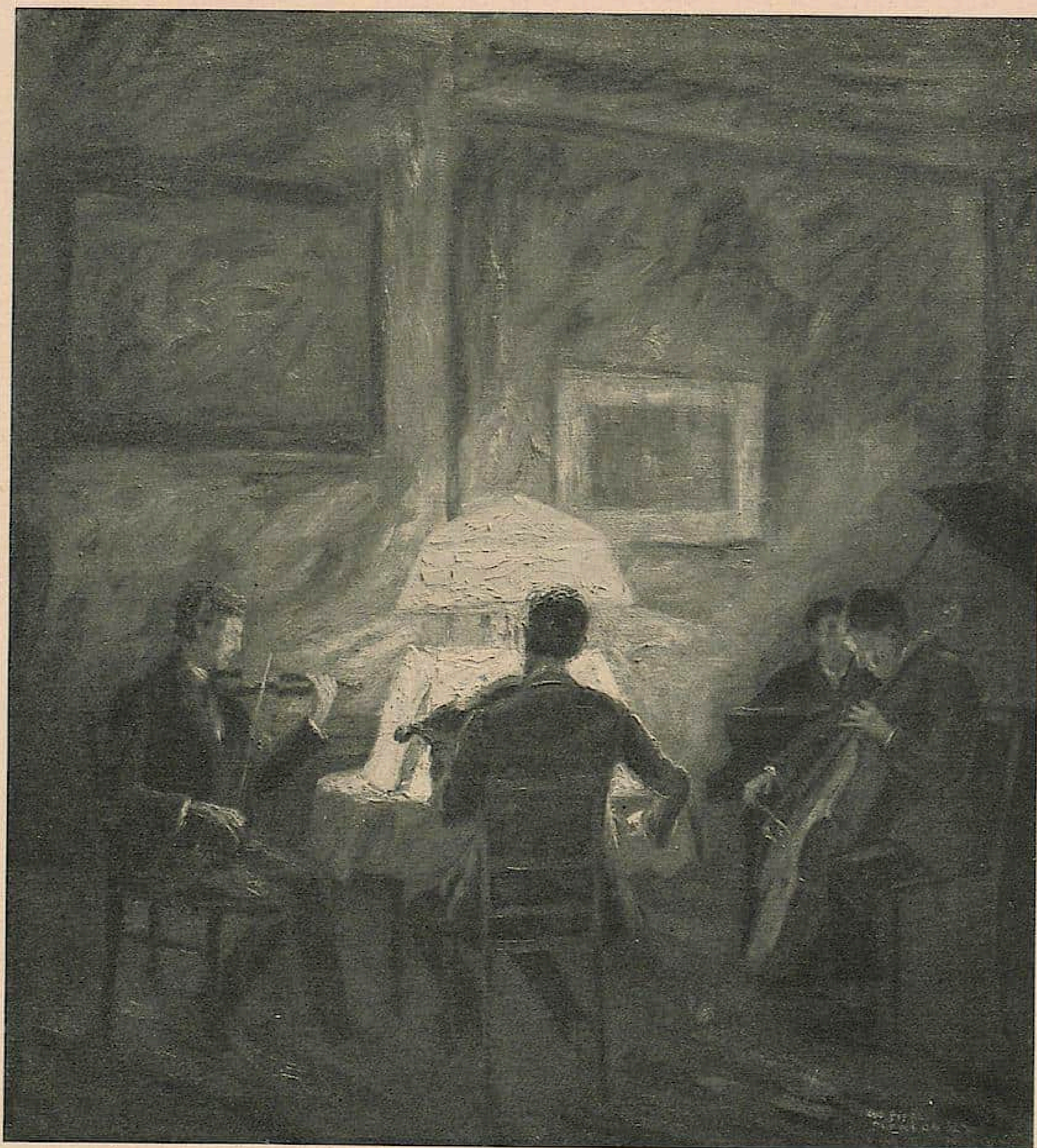
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO PIPPEL AUS DER KRIM

ausgeprägten Form ein Grundirrtum liegen muß. Wir kommen der Erkenntnis hier wesentlich näher, wenn wir davon ausgehen, daß diese Künstler genau dasselbe wollen wie jeder Maler, dessen Art wir heute akademisch nennen. Sie wollen nämlich alle ein Bild malen. Und hier beginnt ihr Irrtum. Denn ein Bild ist ein Stück eingerahmte Leinwand oder Pappe, ist also eine genau begrenzte Fläche, deren künstlerische Ausschmückung nur dann einen Sinn hat, wenn sie für diese und für keine andere Fläche gedacht ist. Dazu kommt noch, daß der Sinn der Bemalung von Leinwand oder Pappe ebenfalls in dem zum Malen verwendeten Material liegt. Wenn der Künstler ein Stück Landschaft malt, so hat er das Bild in einer ihm am besten erscheinenden Größe ebenso deutlich vor Augen wie die Technik, in die er sein Motiv zu übersetzen gedenkt. Sehen wir uns aber die suprematistischen, die Kunstwerke des Abstraktismus genau an, so finden wir, daß Material und Technik hier völlig nebensächliche Dinge sind. Der begrenzende Rahmen hat keinen Sinn, weil diese Linien oder Farben ebenso in jeder anderen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO PIPPEL KAMMERMUSIK

Größe denselben Eindruck hervorrufen würden. Auch das Material erscheint willkürlich. Die Mehrzahl der expressionistischen Unbilder läßt sich ebensogut mit der Ölfarbe wie mit einem textilen Handarbeitsmaterial gemacht denken.

Und hier kommen wir zu einem sehr wesentlichen Punkt, der meines Wissens bei der Beurteilung modernster Kunstschöpfungen bisher übersehen worden ist: die Mehrzahl dieser sich im Abstrakten bewegenden Künstler zeigt einen deutlichen kunstgewerblichen Einschlag. Sie liefern schlechte Bilder, oder Arbeiten, die als Bilder überhaupt nicht in Betracht kommen. Aber sie liefern ausgezeichnete kunstgewerbliche Entwürfe. Diese nebeneinander gefügten farbigen Figürchen müssen, wenn ihr Material nicht die Leinwand, sondern Glas ist, als Glasfenster wunderbar wirken. Andere Bilder sind ausgezeichnete Entwürfe für Kissen oder sonstige dem Heim dienende Dinge, bei denen — wie beim Teppich oder beim Kissen — die Gegenständlichkeit nur stört. Oder man mache aus einem solchen suprematistischen Bild eine Tapete, und man wird am Ende begeistert sein. Vielleicht verlachen mich die russischen Suprematisten als deutschen Banausen. Aber ich finde, sie könnten mir für meinen Tip dankbar sein.

Ernst Collin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

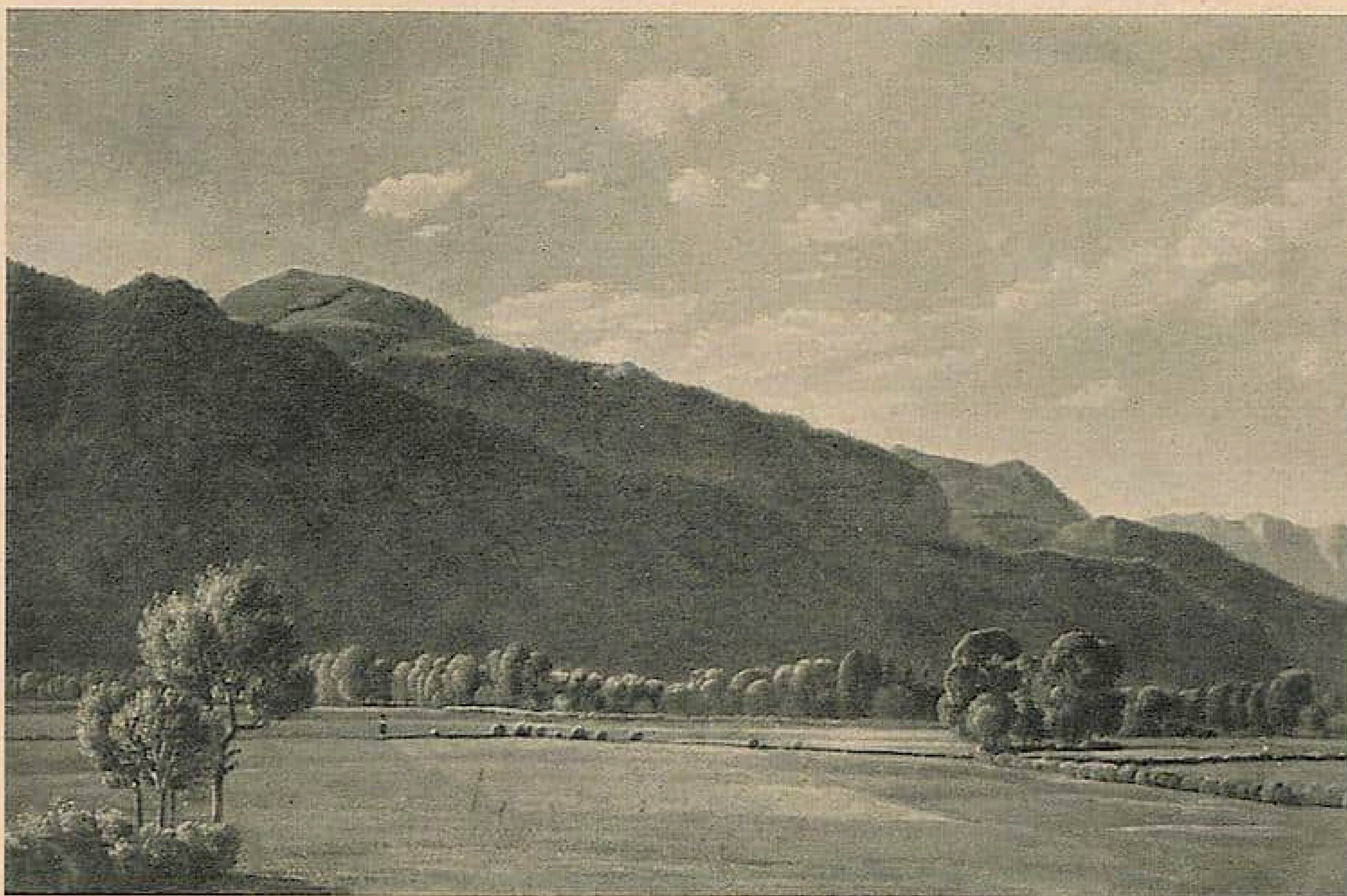


WILHELM v. KOBELL ZWEI REITER

WILHELM VON KOBELL

In seiner ausgezeichneten „Geschichte der Münchner Malerei im 19. Jahrhundert" hat Rudolf Oldenbourg nachdrücklich darauf hingewiesen, wie wichtig für die Entwicklung der Münchner Kunst der Zustrom auswärtiger Künstlerfamilien gewesen ist, wie gerade durch die rasche und vollkommene Anpassung an das Münchner Kunstklima sehr oft von diesen Zugewanderten das „Typisch-Münchnerische" geschaffen wurde. W. Lessing hat einer dieser Erscheinungen, Wilhelm v. Kobell, eine monographische Würdigung zuteil werden lassen*), der Persönlichkeit, die schon rein nach ihrer künstlerischen Bedeutung unter den Ersten der Mannheimer Emigranten zu stehen hat, die

*) Waldemar Lessing, Wilhelm v. Kobell. Großoktav mit 105 Abbildungen. Gebunden in Halbleinen. München, F. Bruckmann A.-G.



WILHELM v. KOBELL BLICK IN DAS TAL VON KREUTH (ÖLSTUDIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM v. KOBELL — GUSTL (AQUARELLIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG) ▫

Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM v. KOBELL — HERZOG KARL VON BAYERN, DIE STRECKE BESICHTIGEND (AQUARELL)

Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

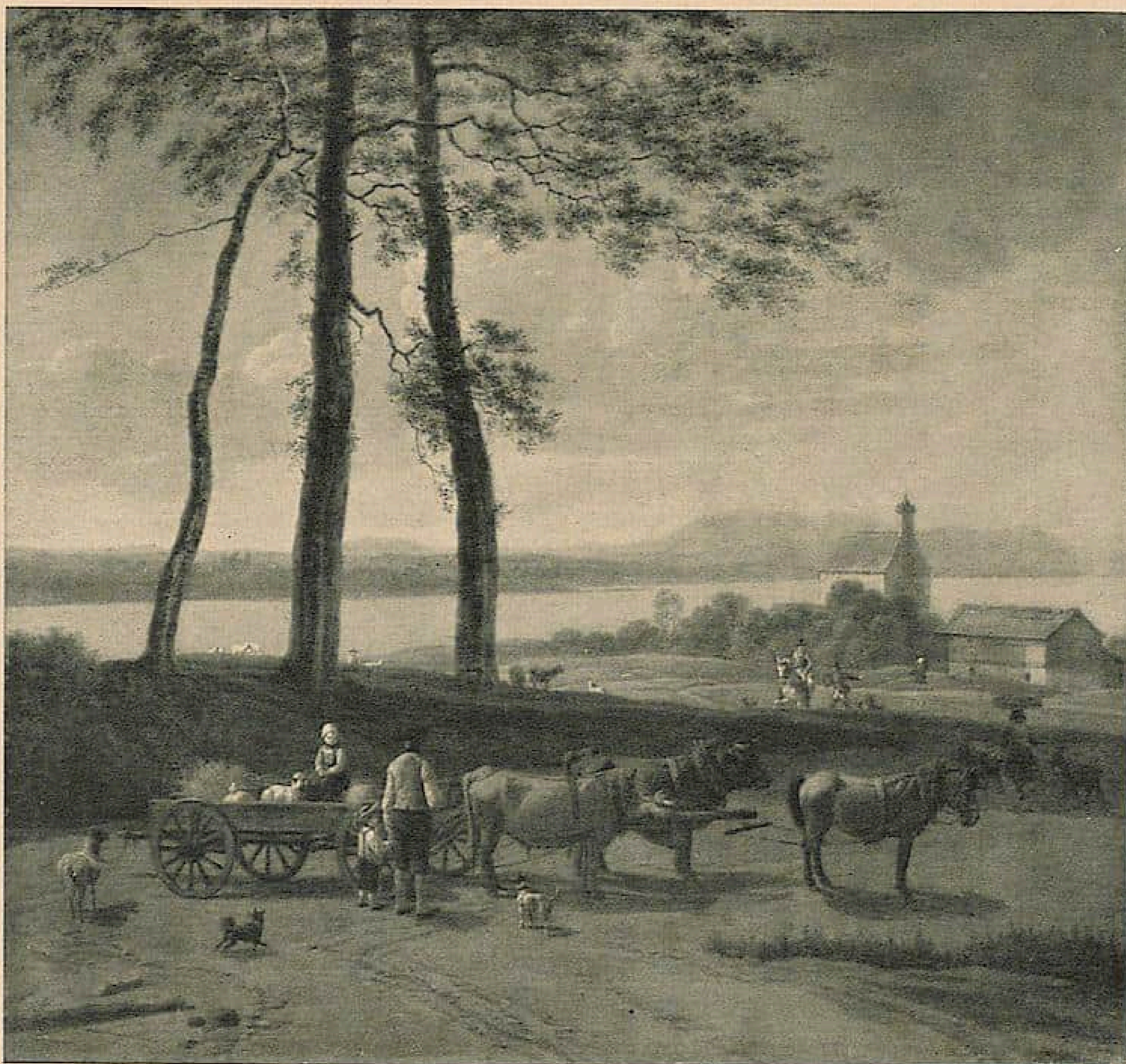
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM v. KOBELL — STARNBERGERSEE MIT WETTERSTEIN (AQUARELL)

Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM v. KOBELL — SCHONDORF AM AMMERSEE (ÖLGEMÄLDE)

vollends unter dem Gesichtspunkt der Rolle, die sie in München zu spielen berufen war, eine besondere Herausstellung verdient. W. v. Kobells Vielseitigkeit, als Landschafter, Schlachtenmaler, Porträtist, Vertreter einer Art bürgerlichen Genres, mußte ihm schon gegenüber den anderen Mannheimern, die mehr oder minder ein Spezialgebiet bearbeiteten, ein wesentliches Übergewicht geben, auch seinem Vater gegenüber, der, vielleicht die größere künstlerische Begabung, mit dem Vorsprung einer Generation das für ihn Entscheidende schon geleistet hatte und darum mit der geringeren Einfühlungsfähigkeit des Alters in dem neuerwachenden, ganz anders gerichteten Kunstleben Münchens nicht mehr zur Geltung kam. In seinem Sohn und Schüler Wilhelm dagegen gewannen seine Ideen in einer durch die neue Umgebung verursachten Umgestaltung und Erweiterung ein wirkungsreiches Leben, das sich für die Malerei der jungen Königsresidenz vielfach fruchtbar erwies. Wenn auch W. v. Kobell in seiner Eigenschaft als Lehrer des Landschaftsfaches an der Akademie nicht schulbildend gewesen ist, so war doch diese unbeirrbare, konsequente künstlerische Persönlichkeit von den Zeitgenossen nicht zu übersehen und zwang sie zu irgendwelcher Stellungnahme.

Die Grenzen, die Kobell schon in menschlicher Hinsicht gezogen waren und die ihn für eine führende Stellung ungeeignet machten, hat Lessing in keiner Weise zu verbergen gesucht. Vielmehr hat ihn diese kritische Einsicht veranlaßt, dem von ihm gezeichneten Lebensbild eine starke kulturelle Tönung zu geben. Damit überdeckt er die künstlerisch dünnen Stellen, das Pedantisch-Bürgerliche, das namentlich dem späten Kobell anhaftet, bleibt so, eingefaßt von den geistigen Bewegungen, immer noch von Belang. Das aber ist das Erfreuliche an dem Buch, daß das gründliche Wissen um all die Nebenumstände und allgemeinen Unterströmungen, das Lessing schon in einer Eröffnungsrede der Ausstellung „Münchner Malerei um 1800“ (Galerie Heinemann 1920) zeigen konnte, nirgends aufdringlich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

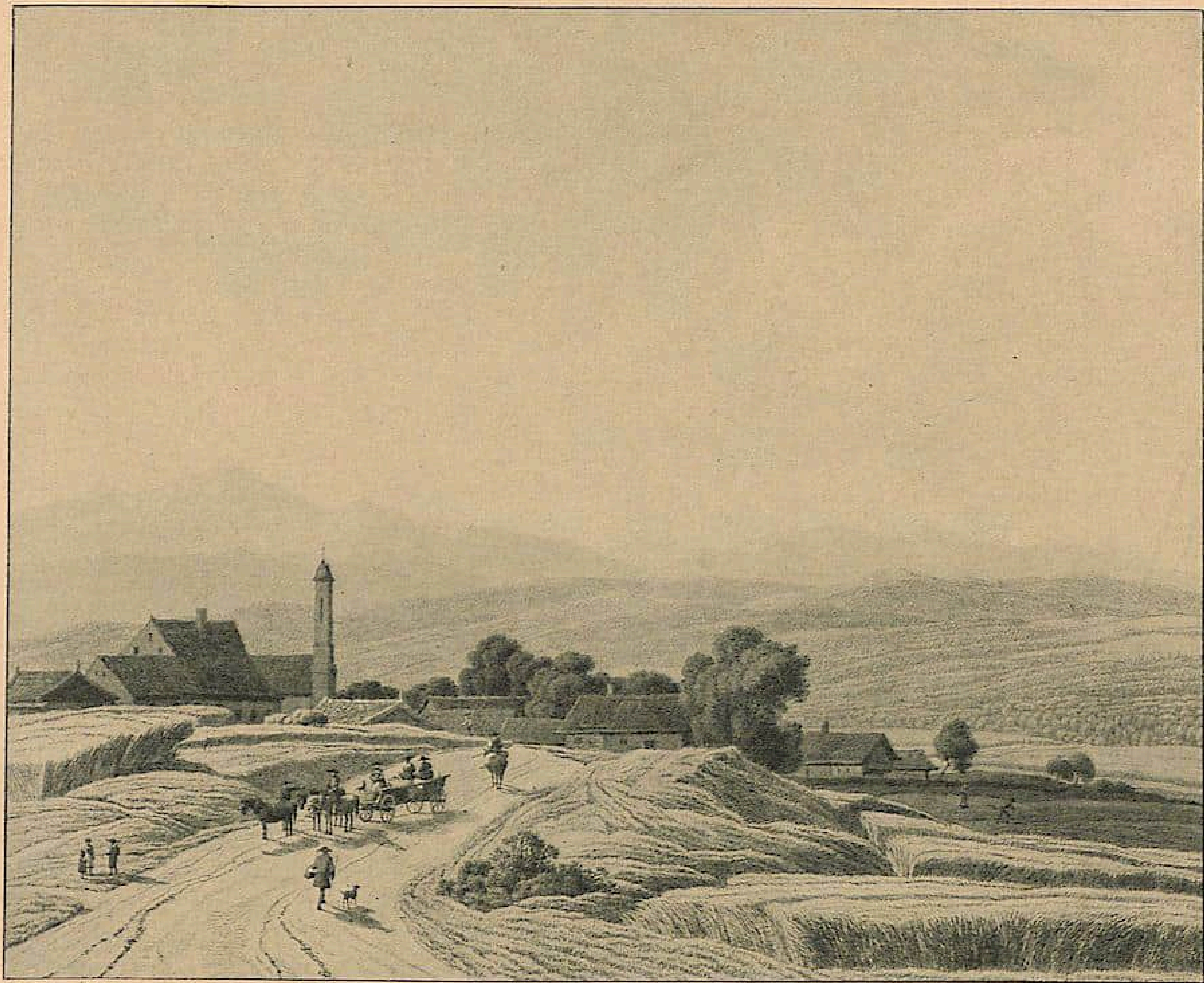


WILHELM v. KOBELL

ANSICHT VON SCHLOSS EMMINGEN
(AQUARELLIERTER UMRISZSTICH) ▫

Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM v. KOBELL DORF BEIS (AQUARELLIERTER UMRISZSTICH)

Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

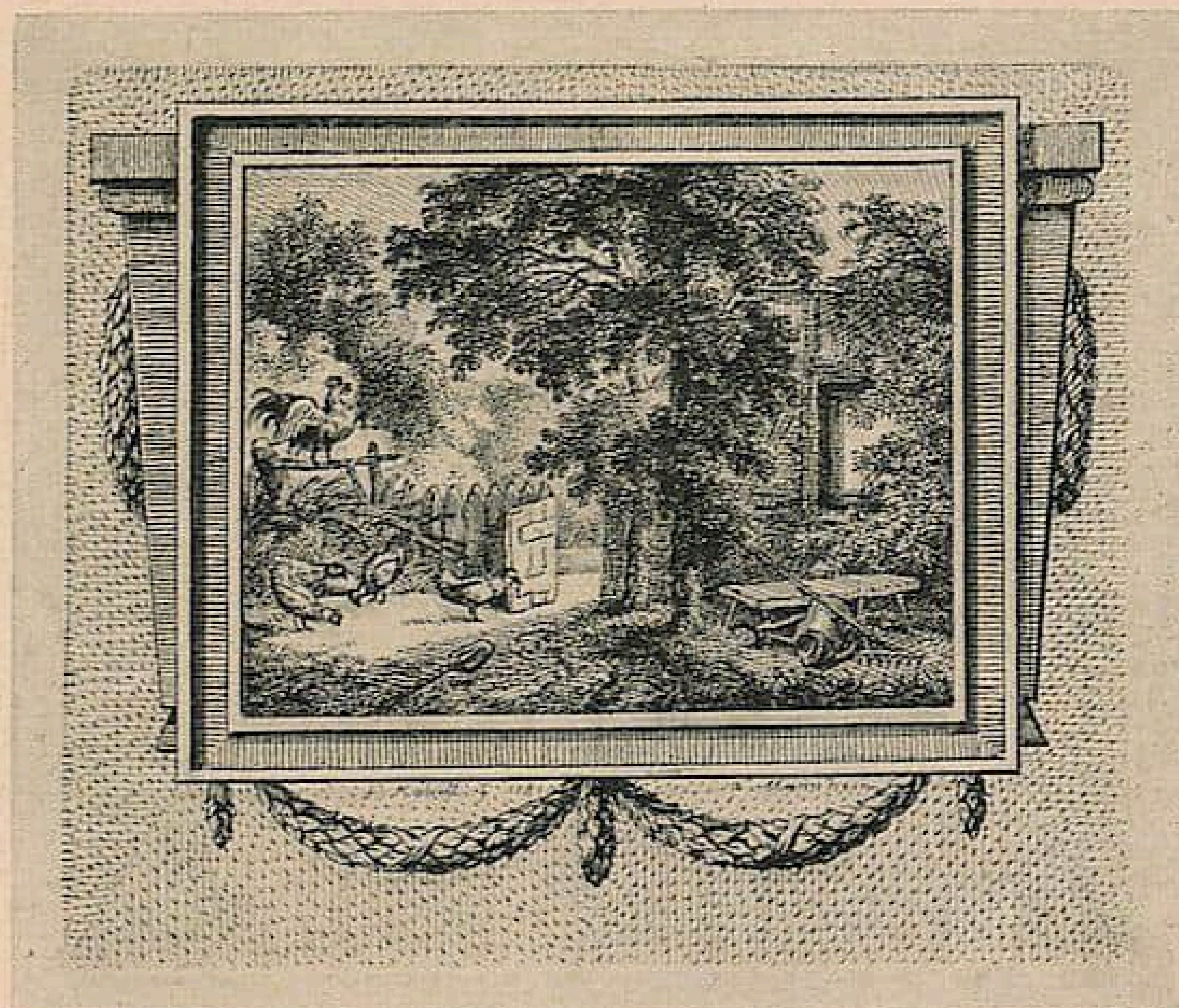
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

im Vordergrund steht, sondern daß die Tatsachen mit einer gewissen anmutigen Bedächtigkeit, die sich dem Stil der Zeit anzupassen scheint, sachlich und ohne übertriebene Wichtigkeit vorgetragen werden. Durch Anführung treffender, zeitgenössischer Äußerungen verstärkt der Autor das Fundament seiner Schilderung, die sich fast zu bescheiden in die Form einer Monographie gekleidet hat, obwohl sie doch an einem einzelnen Beispiel den Übergang vom spätbarocken Mannheim zu dem klassizistisch-romantischen München erschöpfend vor Augen führt.

Aus der eigentlichen Darstellung hat Lessing den wissenschaftlichen Apparat ausgesondert und in eingehenden Verzeichnissen das geduldig und mühevoll zusammengetragene Material geordnet.

Die Ausstattung des Buches verdient ein eigenes Wort, denn bei wenigen der letzten Büchererscheinungen decken sich so glücklich Inhalt und äußere Form: das Präzise, Saubere namentlich der Kobellschen Graphik scheint auch für die typographisch-gestochene Anordnung des Buches die Norm abgegeben zu haben. Soweit sie Sache des Verlages ist, beweist sie, daß auch dieser Kobell und seinen Stil begriffen hat.

E. Hanfstaengl



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM v. KOBELL — SCHLACHT BEI WAGRAM (ÖLGEMÄLDE)

Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





FERDINAND v. KOBELL PANNEAUX IM BADHAUS VON SCHWETZINGEN (ÖLGEMÄLDE)
Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

BRIEFE VON VINCENT VAN GOGH*)

Neben den behutsam, fast zart und fein gefaßten Erinnerungen von van Goghs Schwester Elisabetha Huberta du Quesne an ihren Bruder, geben diese Briefe das ganze Temperament des etwa 35 jährigen Künstlers in unverhüllter, unverbesserter Form. Sie sind nur aus drei Jahren, 1887—89, und fast alle in Arles geschrieben, also in den Jahren der leidenschaftlichsten Verfolgung seines malerischen Willens — bis auf einen alle vor dem Wahnsinns-Attentat van Goghs auf den Freund und Kameraden Gauguin. — Aber wie viel liest sich aus den etwa 100 Seiten des Buches, das unter den Dokumenten großer Maler nie untergehen wird. Den Inhaltsreichtum in wenigen Zeilen anzudeuten ist unmöglich. Welch eine Fülle von Meinungen, die jetzt im Mittelpunkt künstlerischer Diskussion stehen: über die Ateliers als schlechte Lernstätten, über das Ausbilden der Phantasie, über die Gefahr der Abstraktionen und optisch-illusionistischen Täuschungen, über die innere Notwendigkeit, Dinge zu malen, die andere Kollegen verflucht langweilig nennen, über die größere Wichtigkeit der Intensität des Gedankens einer Malerei, als der Pinselführung usw. Die Beschreibungen einiger Bilder, die van Gogh eben vollendet, sind Meisterstücke ihrer Art und die farbentechnischen Belehrungen dieses Suchers bleiben wertvolle Versuchungen für andere. Wie hart war van Gogh oft über eigene Leistungen. „Alles ist hart und wie gesagt häßlich und schlecht gemacht. Dennoch kann es, da wirkliche Schwierigkeiten dabei angepackt wurden, den Weg in die Zukunft ebnen.“ „Das Figürliche, welches ich mache, ist fast immer schon für meine eigenen Augen abscheulich, für die Augen der anderen

*) Vincent van Gogh. Briefe an Emile Bernard und Paul Gauguin. Mit 14 Reproduktionen. Gr. 8°. Basel 1921. B. Schwabe & Co.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

235



31*

FERDINAND v. KOBELL LANDSCHAFT MIT TURM (ÖLGEMÄLDE)

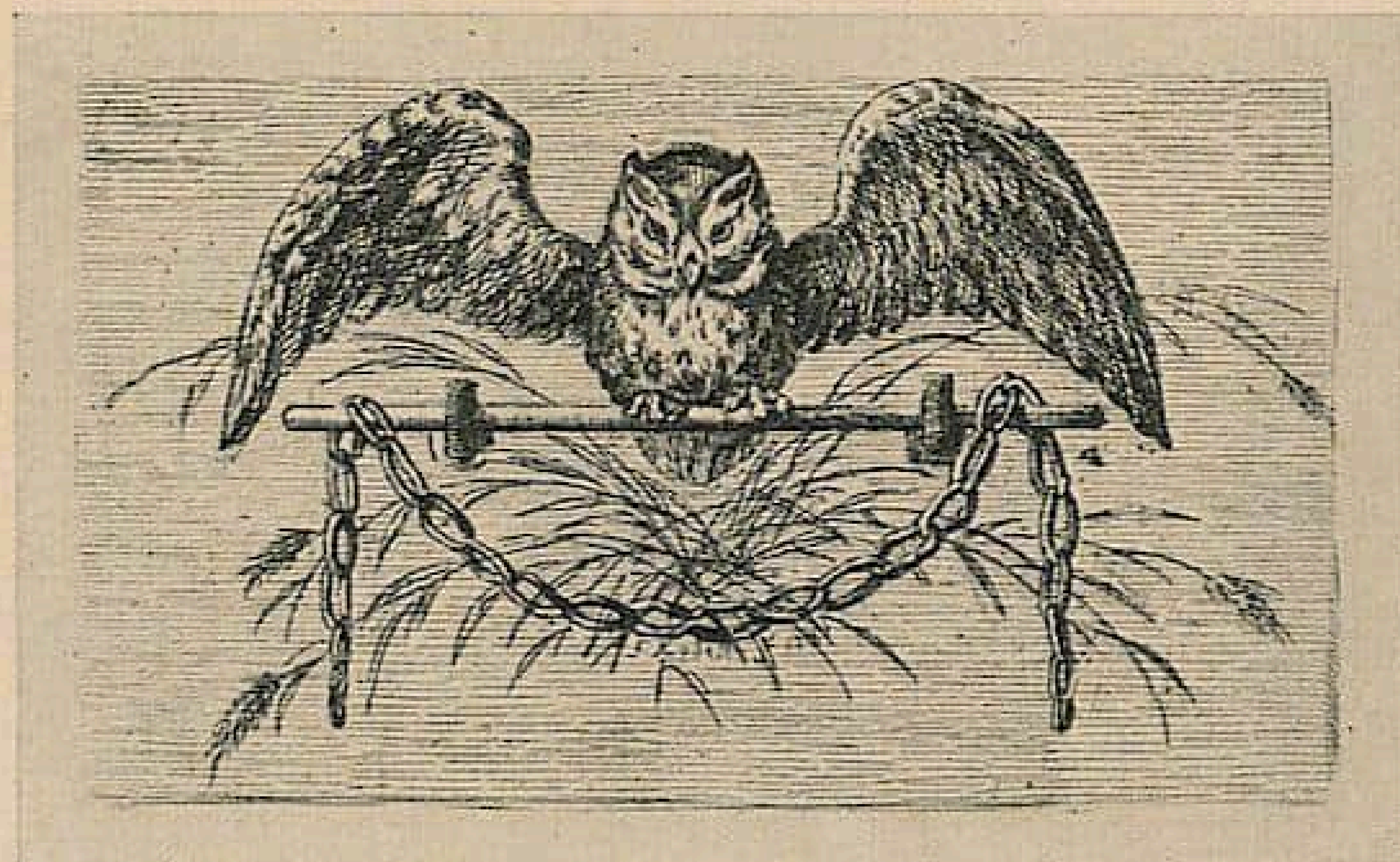
Aus W. Lessing, Wilhelm v. Kobell (Verlag F. Bruckmann A.-G., München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mit noch viel größerem Recht." „Was ich mache, ist mühsam und spröde, aber das kommt daher, weil ich mich durch eine etwas härtere Arbeit zu stählen suche." Doch nichts steht ihm höher als rastloses Ringen um die Form. Todmüde ist er jeden Tag von der Arbeit. „So hassenswert und so beschwerlich in der Zeit, in der wir leben, die Malerei auch sein mag, so ist doch derjenige, welcher diesen Beruf gewählt hat, wenn er ihn trotz allem mit Eifer ausübt, ein pflichtgetreuer, solider und zuverlässiger Mensch." „Das Symbol des heiligen Lukas, des Schutzpatrons der Maler, ist, wie Du weißt, ein Ochse. Man muß also geduldig sein wie ein Ochse, wenn man das Feld der Kunst bestellen will. Aber die Stiere sind glücklich zu schätzen, daß ihre Arbeit nicht die verdammte Malerei ist." Öfters scherzt er über diesen Schutzpatron und seinen Stier, aber er weiß, was so wenig Maler sonst wissen, daß es ebenso interessant und schwierig ist, eine Sache gut zu sagen, als eine Sache gut zu malen. Seine kulturelle Umschau überragt die anderer Künstler nicht zufällig, nicht umsonst; und von der Intensität seiner Studien in den alten und neueren Meistern zeugen seine Urteile und Hinweise des Jüngeren auf die Holländer, auf Rembrandt zumal, den alten Löwen, auf Potter, „der wie ein Bruder zu Rembrandt gehört". Und wie er sich die Delacroix und Goyas, und Courbets und Velasquez und so viele neuere angeschaut, so zeugen auch seine Worte über die Bibel, über Luther, über Ludwig XIV., diesen Methodisten-Salomo, über Christus, den er als Künstler schier am höchsten stellt, für die Weite seines Blickes, die Höhe seiner künstlerischen Erkenntnis. Und wie leidet er an seiner Zeit, an allen Lasten unserer Rasse und Zivilisation. „Wann wird man endlich den entsetzlichen Weißen mit seiner Schnapsflasche, mit seinem Geldbeutel und seiner Syphilis satt haben? Den abscheulichen Weißen mit seiner Heuchelei, seiner Habsucht und seiner Unfruchtbarkeit?" — Aber er ist kein Revolutionär. Er beklagt den mangelnden Korpsgeist der Künstler, warnt den Jüngeren vorm Zwist mit Künstlern, die er hochachtet, er will nur Charakter und Unabhängigkeit, dünkt es ihm doch — wie er mehrfach schreibt — unmöglich, daß einer allein die Malerei schaffe, die ihm vorschwebt. Gruppen von Menschen müßten künftig hier zusammenarbeiten.

Zwischen dem ersten und dem zweiten Brief an Gauguin liegt der Messerangriff. Wie tragisch, wie verbittert schloß beider Freunde und Führer Leben. Aber in den Briefen lebt er uns immer als Ansporn, als Held unserer Zukunft. Die Vertiefung in die Briefe wird der „Anschauung" im doppelten Sinne zugute kommen. Den Übersetzern Bellmont und Graber ist herzlich zu danken. Niemand wird diese Briefe ohne Erschütterung und doch voll Freude aus der Hand geben. Für die neue Auflage wünsche ich mir nur etwas mehr Auskunft über Bernard — und ein Register.

Bredt



SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Der türmer, der schaut zu mitten der nacht
hinab auf die gräber in lage:
der mond, der hat alles ins helle gebracht,
der kirchhof, der liegt wie am tage.
1

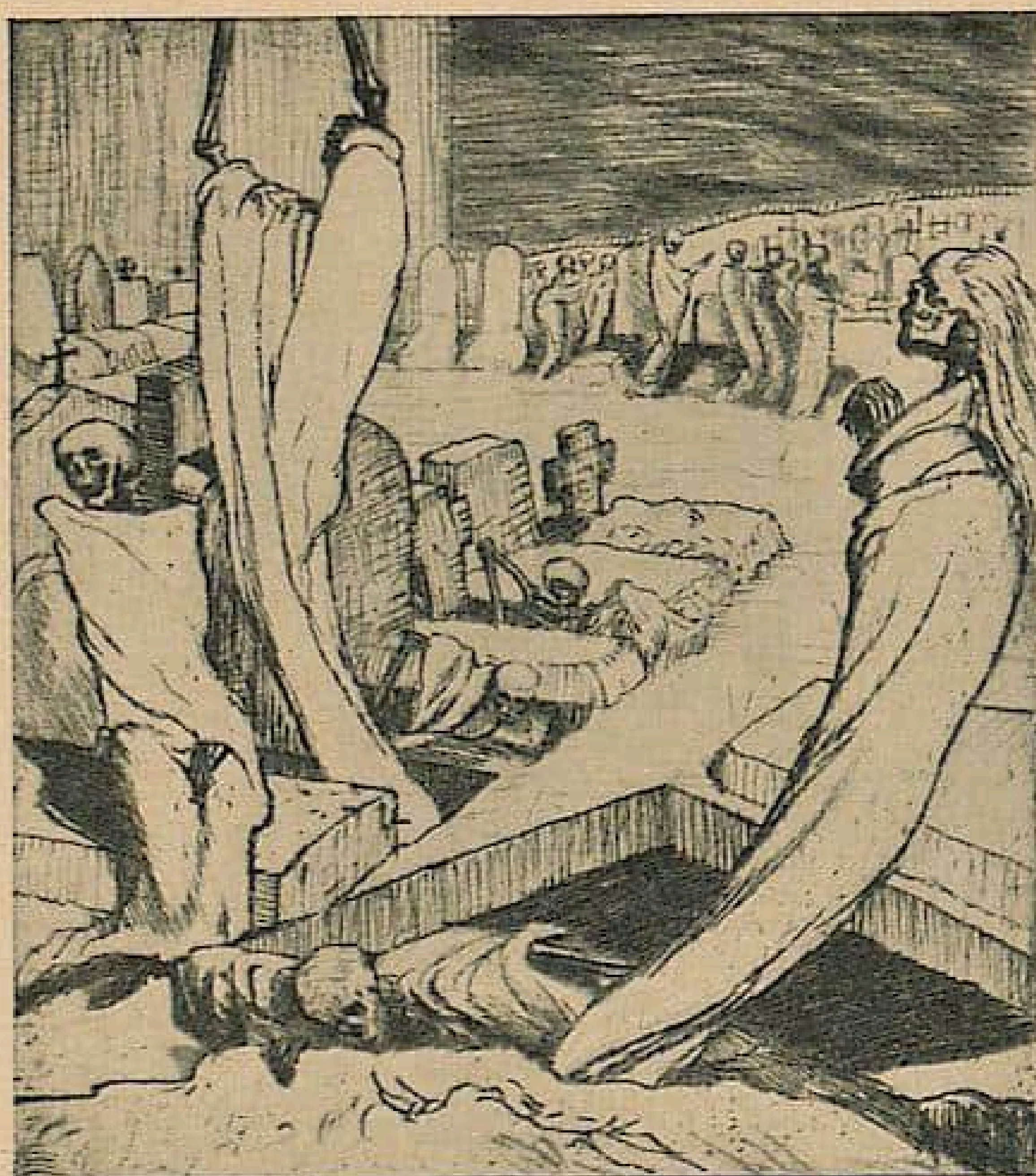
OSKAR GRAF RADIERUNG ZU GOETHES TOTENTANZ

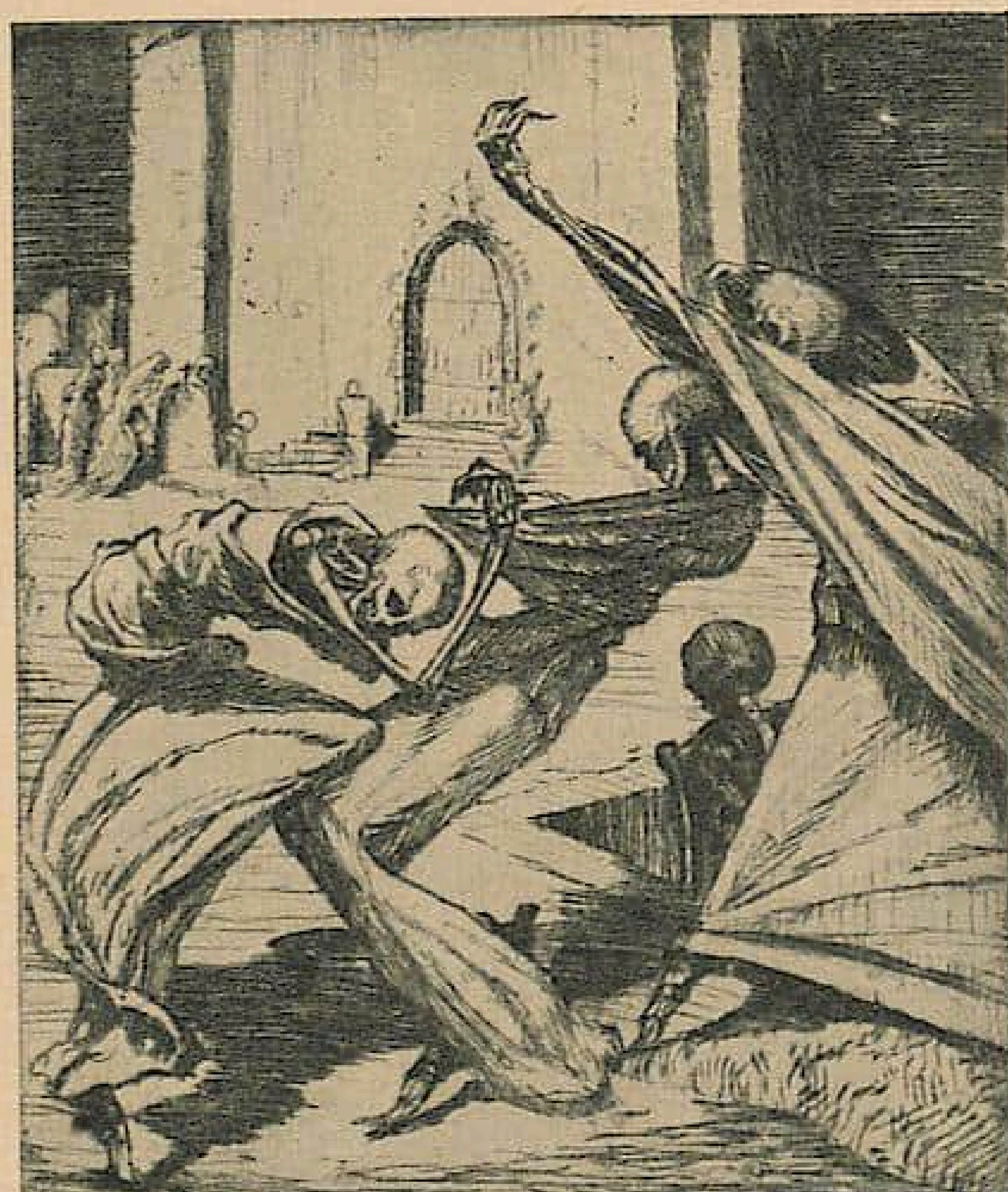
NEUE RADIERTE ZYKLEN VON OSKAR GRAF*)

Der Gesamteindruck von Oskar Grafs, des bekannten Münchener Maler-Radierers, graphischem Schaffen ist im Verlaufe seines künstlerischen Entwicklungsganges zunächst vorwiegend durch breit angelegte Aquatinta-Radierungen bestimmt, deren volle schwere Tonwirkung den angestrebten elegischen Stimmungen, namentlich im Landschaftlichen gut angepaßt ist. Auch bei figürlichen Vorwürfen — Frauen- und Mädchengestalten in landschaftlicher Umgebung, kraftvoll rassigen Männerköpfen — werden die Vorzüge dieser mehr mit malerischen als zeichnerischen Mitteln arbeitenden Technik geschickt zur Geltung gebracht. Später geht der Künstler dazu über, durch starke tiefe Ätzung, die in oft plastischer Greifbarkeit die lineare Zeichnung hervortreten läßt, seinen in reiner Radierung durchgeführten Arbeiten, etwa im Sinne des Engländers Frank Brangwyn, die monumentale Haltung zu geben, die der Gegenstand der Darstellung — wuchtende Architekturen, mittelalterliche strenge Plastiken — zu erfordern scheint, wobei achtunggebietende Ausmaße die starke Wirkung seiner Platten sehr wesentlich unterstützen. Von Eindrücken aus dem Um-

*) J. W. von Goethe „Totentanz und Hochzeitslied". Ein radiertes Buch von Oskar Graf 24 Radierungen und 4 Schriftplatten. Ausgabe A Nr. 1—20; Ausgabe B Nr. 21—50; Ausgabe C Nr. 51—110. Selbstverlag des Künstlers: Prof. Oskar Graf, München, Georgenstraße 30.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





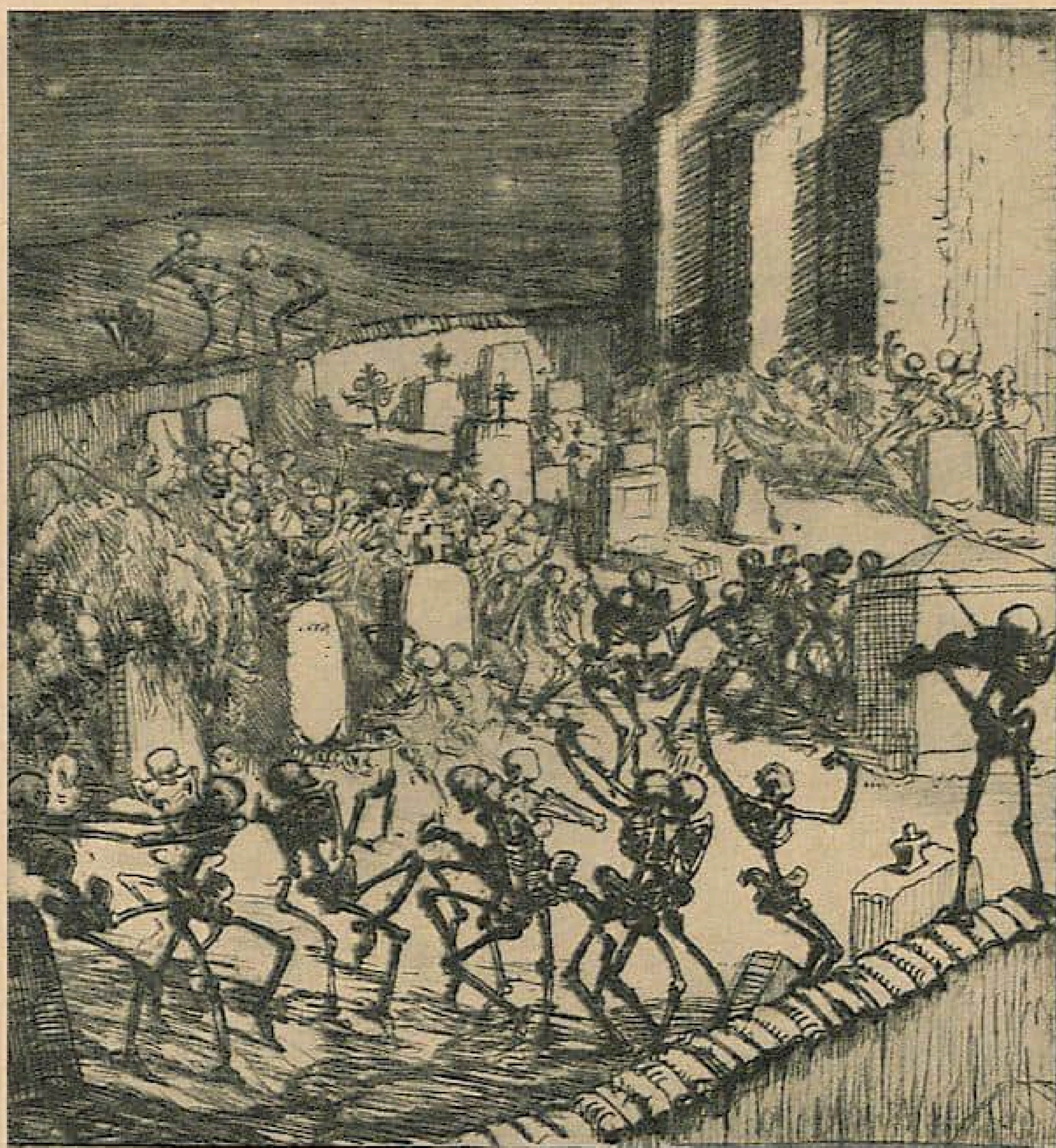
OSKAR GRAF — RADIERUNGEN ZU GOETHES TOTENTANZ

kreis der sichtbaren Natur und Kunst abhängig beschränkte sich Grafs Künstlertum im allgemeinen darauf, Bilder der Wirklichkeit in einer ernsten schwerflüssigen Ausdrucksform wiederzugeben, war doch noch während des Weltkrieges sein graphisches Schaffen durch die elementaren Erlebnisse beherrscht, die er als Kriegsmaler auf den verschiedenen Schauplätzen künstlerisch zu verarbeiten hatte.

Wohl in unbewußter Reaktion gegen die Übersättigung mit den zermürbenden Eindrücken grauenvoller Realität, die dort jahrelang auf ihn einstürmten, ist in den letzten Zeiten in seinem künstlerischen Wirken mehr der Zug erstarkt, innerlich Erschautes in freigestaltender Phantasie fest zu halten und so den Darstellungsbereich seiner Kunst auch nach der gedanklichen Seite zu erweitern und zu vertiefen. Kam diese Neigung schon vereinzelt in launigen kleinen Gelegenheitsarbeiten, die Oskar Graf nach altem schönen Brauche für künstlerische Veranstaltungen beizusteuern oder als Neujahrsgrüße seinen Bekannten zu widmen pflegt, sowie in dem unverkennbaren Bestreben zum Ausdruck, durch reiche, frei erfundene Staffagen seine Architekturen aus ihrer strengen Sachlichkeit in die Sphäre frischpulsierenden Lebens zu heben, so darf das im vorigen Jahre unternommene kühne Unterfangen, Goethes Faust-Dichtungen (I. und II. Teil) in einem groß angelegten Zyklus bildlich zu gestalten als der erste bedeutungsvolle Schritt in das Gebiet des Geistigen gelten, der, mit bewundernswerter Energie durchgeführt, seiner schöpferischen Tätigkeit eine neue, Gutes verheißende Richtung gab. Seit jener denkwürdigen szenischen Neubelebung des ersten Teiles im Münchener Künstlertheater unter Fritz Erlers feinsinniger Leitung bis herauf zur Inszenierung des Goetheschen Urfaust an gleicher Stelle hat das Faustproblem nie aufgehört, die bildenden Künstler zu immer neuen Versuchen anzuregen, kein Wunder, daß auch Grafs Verbildlichungen noch manche Anklänge an die bühnenmäßige Bildentfaltung wahrnehmen lassen.

Ganz frei und nur den eigenen Eingebungen folgend zeigt sich seine Gestaltungskraft erst in den beiden jüngsten Radierungsfolgen, denen gleichfalls Dichtungen von Goethe zugrunde liegen, die Balladen: „Der Totentanz“ und „Hochzeitslied“. Nach Eugen Neureuther, dessen im Jahre 1829 erschienene lithographierte „Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Roman-

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

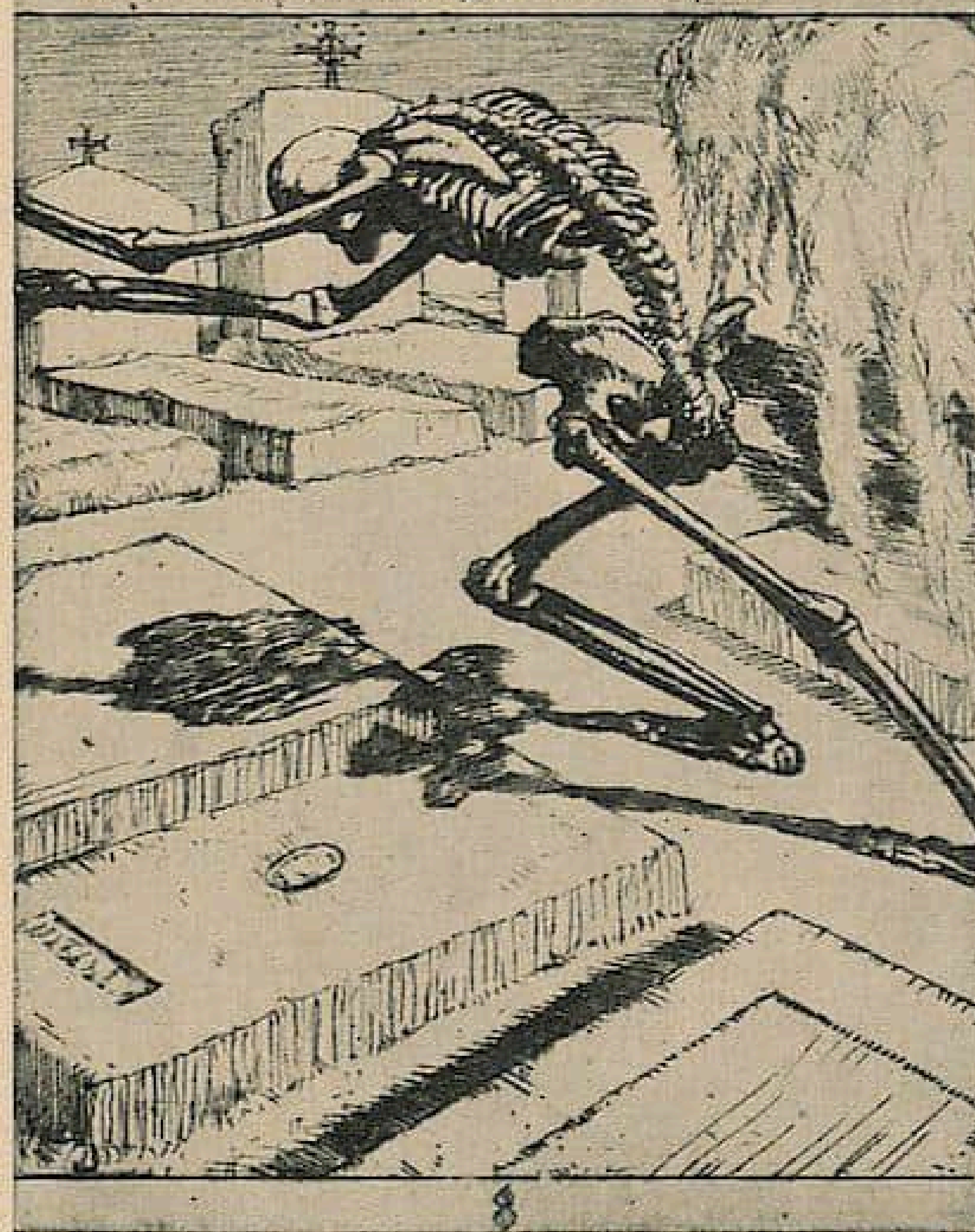


OSKAR GRAF — RADIERUNG ZU GOETHES TOTENTANZ

zen" uns heute als klassische Beispiele des zierlichen Illustrationsstiles des Romantikerkreises anmuten, ist unseres Wissens nur noch einmal um die Jahrhundertmitte von dem Düsseldorfer I. B. Sonderland in einer reizvollen Radierung zum „Hochzeitslied" (erschienen in: Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen, Düsseldorf 1844) der Versuch gemacht worden, der üppigen Phantastik dieser an gestaltbaren Begebenheiten überreichen Gedichte im Bilde gerecht zu werden. Des Ersteren Darstellung bescheidet sich noch damit, die verschiedenen Situationen des Gespensterreigens in einem einzigen Bilde zusammenzufassen; das dramatische Moment, das Hinaufklettern des Gerippes zum Türmer wird ganz nebenbei in dem wie eine Randleiste aufstrebenden Architekturgebilde angedeutet, und nur am Schlusse erscheint noch in einer eindrucksvollen Vignette das zerschellte Gerippe. Auch im Hochzeitslied ist von beiden Künstlern das bunte Treiben des Traumbildes in eine einzige, bis in die kleinsten Winkel mit wimmelnden Gestalten ausgefülite Komposition zusammengedrängt, die bei Sonderland stark grotesken Charakter angenommen hat.

Ganz anders steht der neuzeitliche Bildner dem Stoffe gegenüber. Er läßt es sich nicht nehmen, das bei Goethe in anschaulicher Breite





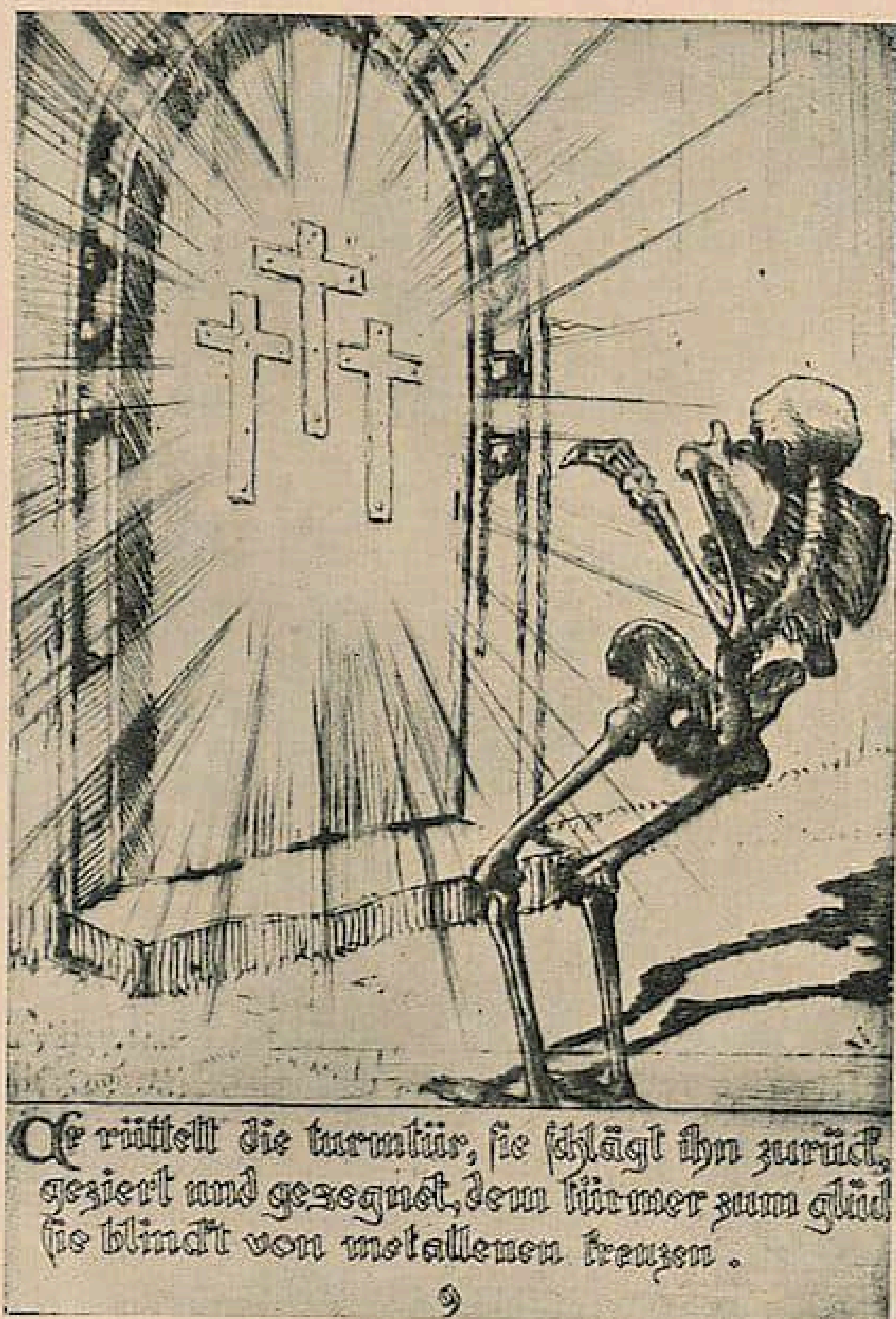
OSKAR GRAF — RADIERUNGEN ZU GOETHES TOTENTANZ

ausgemalte Geschehen auch im einzelnen in fortschreitender bildlicher Erzählung nachzuleben. Man merkt ihm die emsige Freude an, mit der er der Dichtung in ihren kleinen und kleinsten Zügen nachgeht. Zum Eingang erscheint das im Mondschein friedlich schlummernde Städtchen mit dem mächtigen Turm, zu dessen Füßen der Friedhof hingelagert ist (1). Dann sieht man, (2) wie die Toten aus den Gräbern hervorkommen „in weißen und schleppenden Hemden", wie sie sich dehnen und strecken (3), und die hindernden Hemdelein abwerfen (4), um sich in tollem Wirbel dem Tanz hingeben zu können (5), — „Gebärden da gibt es vertrackte". — Dann bildet die Erraffung des Lakens durch den eilig fliehenden Türmer (6) die erste Zäsur in der dramatischen Handlung. Der Tanz ist aus; sittsam in die Leinen gehüllt verschwindet eines nach dem andern wieder unter dem deckenden Stein (7). Nur eines der Gerippe irrt noch suchend an den Grüften umher (8), bis es das geraubte Tuch endlich in den Lüften wittert. Das Zeichen des Kreuzes schreckt es von der Kirchentüre zurück (9); da schickt es sich an — eine freie Zutat des Künstlers — an den Mauerstiften des Blitzableiters hinanzuklimmen (10); „langbeinigen Spinnen vergleichbar" klettert es „von Schnörkel zu Schnörkel" hinan zum Stübchen des Türmers (11). Nun greift ein gespenstiger Knochenarm hinein durchs offene Fenster und holt wie mit eisernem Zacken vom Stuhl des Türmers das Linnen (12); schon hebt sich der schwere Hammer, um an der Glocke „ein mächtiges Eins zu donnern" (13) — „und unten zerschellt das Gerippe" (14).

Es ist nicht zu leugnen, daß es dem Künstler gelungen ist, den Beschauer in wachsender Spannung zu halten; nur in dem Bilde der Türmerstube bleibt die Darstellung weit hinter den Worten der Dichtung zurück. Man fragt sich, warum hier die Person des Türmers ganz ausgeschaltet ist, warum gerade bei der Peripetie, die vom Dichter in atemraubender Dramatik durchgeführt ist, im Bilde der ergänzenden Vorstellungskraft ein so weiter Spielraum gelassen ist. Wollte der Künstler den Höhepunkt der dramatischen Handlung auf das Schlußbild verlegen oder glaubte er, durch eine zu breite Schilderung der Todesangst des Türmers in Erinnerung an Rethels klassisches Türmerbild der schaurigen, aber doch eines grotesken Humors nicht entbehrenden Bilderreihe eine zu ernste Wendung zu geben? Der Schalk schaut ihm ja doch an allen Ecken und Enden über die Schulter.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



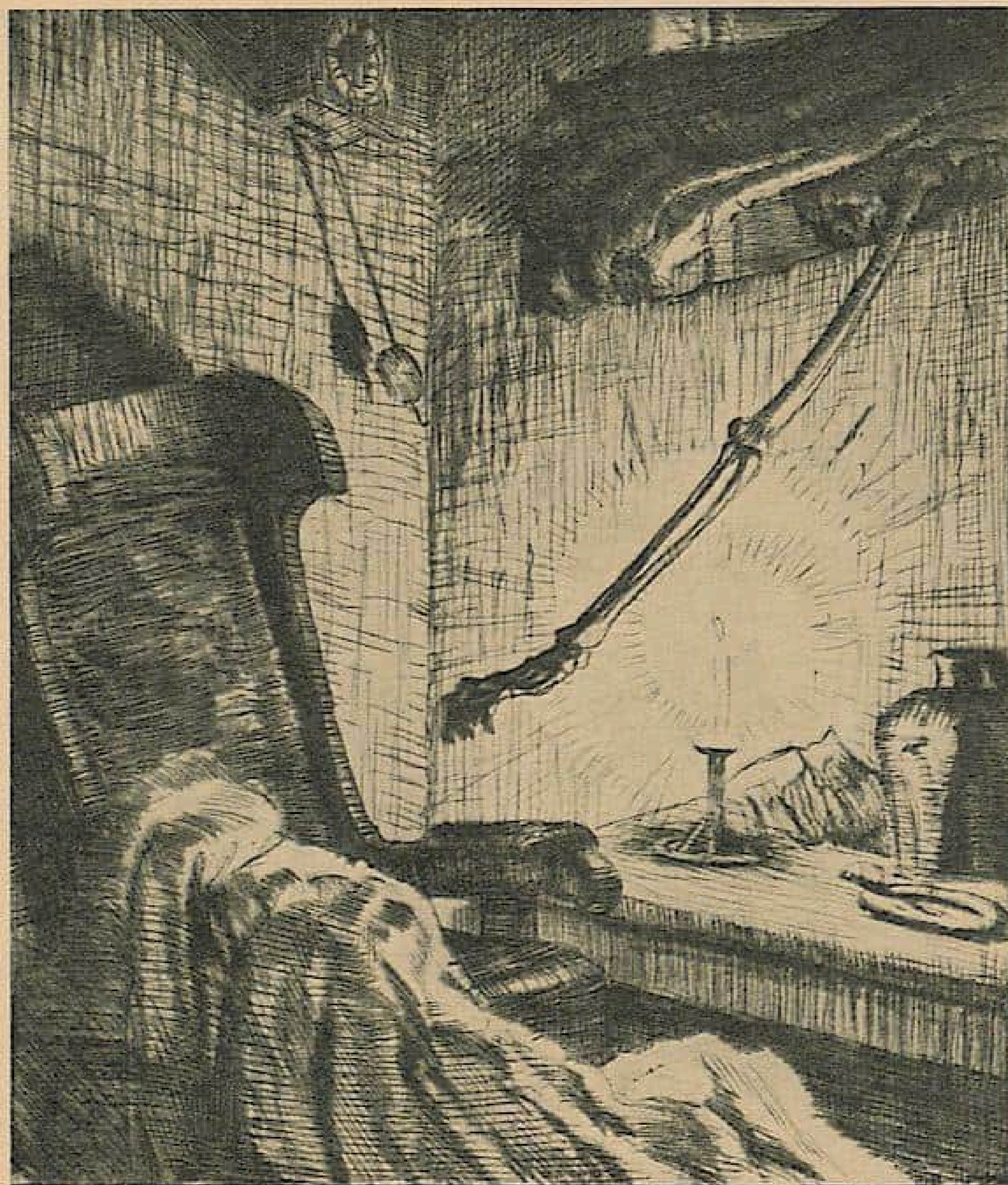


OSKAR GRAF — RADIERUNGEN ZU GOETHES TOTENTANZ

So wirkt auch der nun folgende fröhliche Bilderzyklus zum „Hochzeitslied“ wie ein befreiendes Lachen nach seelischer Beklommenheit. Hoch oben auf steilem Hügel thront des Grafen Schloß (1), das der Herr aus heiligem Krieg zurückkehrend „von Diener und Habe verlassen“ vorfindet. Er reitet beim Mondschein in den Burghof (2) und begibt sich rasch, der Änderungen nicht achtend, „ins Bett, in das Stroh, ins Gestelle“ (3). Da erscheint ihm im Halbschlaf „mit Ampelen-Licht“ ein Zwerglein (4) und kündigt ihm „mit Rednergebärden“ an, was jetzt vor sich gehen wird. Nun quillt unter dem Bette zwischen den mächtigen Pylonen der Beinschienen hervor ein festlicher Zug, „ein singendes klingendes Chor possierlicher kleiner Gestalten“ (5). Man huldigt dem fürstlichen Paare (6) und vor den stieren Augen des wachschlafenden Grafen entfaltet sich darauf in glänzend erleuchtetem Raume vor dem Throne ein fröhlich bewegtes Treiben (7) — „es dünkt ihm, als läg er im Fieber“. Wieder wandelt sich die Szene: an festlich geschmückten Tischen haben sich die Pärchen niedergelassen und huldigen den Freuden des Mahles (8). Und „was er so artig im Kleinen gesehn, erfuhr er, genoß er im Großen“. In prächtig verzierter Gondel entführt der Graf im nächsten Bilde die eigene Braut dem huldigenden Hofstaate (9) und zieht endlich mit großem Gefolge in Staatskarossen in die heimische Burg ein (10).

Es ist für den Künstler kein leichtes Problem, bei Verbildlichung der Dichterworte Traumbild und Wirklichkeit zu scheiden, will er nicht, wie Sonderland, die Gestalten des Traumes als Kobolde und groteske Wesen charakterisieren. Durch glücklich gewählte szenische Einkleidung verstand es Graf, bei den festlichen Aufzügen und choreographisch bewegten Szenen, denen wohl manche Reminiszenz an selbsterlebte Künstlerfestlichkeiten einer glücklicheren Zeit zu Grunde liegt, die Illusion vortrefflich zu unterstützen, daß hier ein Pygmäengeschlecht sein munteres Wesen treibt. Wie ihm die am Bette lehnenden Beinschienen als mächtige Torpfeiler dienen, so müssen ihm der Brustharnisch als Musiktribüne und ein diskreter Gegenstand als Zuschauerpodium im Verein mit den riesigen Kerzensäulen erst den Raum schaffen, in dem seine Zwergenmassen als solche wirken können. Seine Radiernadel, sonst gewöhnt, in monumentalen Strichen zu arbeiten, gefällt sich hier in miniaturartig feiner Ausführung, bei der Albert Welti etwas Pate gestanden sein mag, und verachtet auch die

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR GRAF RADIERUNG ZU GOETHES TOTENTANZ

zarte Kaltnadelarbeit nicht, um dann freilich, wo es der Vorwurf erlaubt, auf altgewohnte kräftigere Ausdrucksmittel zurückzugreifen.

In richtiger Erkenntnis, daß die Einheitlichkeit der Wirkung durch beigegebenen Typendruck nur gestört würde, hat sich der Künstler der Mühe unterzogen, auch die begleitenden Textworte in Radierung auszuführen; offen gehalten und im ganzen gleichmäßig durchgebildet fügt sich die altertümelnde Schrift als gleichgearteter Bestandteil dem Gesamtbild ohne Störung ein. Den 24 Bildern sind 4 radierte Schrifttafeln vorangestellt; auf vortreffliches Bütten- und Japanpapier sorgfältig gedruckt und in Pergament gebunden, sollen die in handlichem Format gehaltenen Radierungen demnächst den Sammlern guter Graphik vorgelegt werden. Dem Wunsche des Künstlers, dem liebenswürdigen Werke zu seinem Eintritt in die große Welt hier einige empfehlende Worte voranzuschicken, hat der Unterzeichnete gerne entsprochen. Weigmann

---

GEDANKEN ÜBER KUNST

Wahr ist wohl, je mehr einer zur Kunst zugeschnitten ist, desto saurer fällt ihm das Handwerk; alle Kunst ist aber zugleich Handwerk, was bitter erlernt werden muß, und gerade mit darin liegt ihr Großes. Adolf Menzel

Wer von den großen Meistern hätte nicht nachgeahmt? Aus nichts kann man nichts machen, und nur, indem man von den Erfindungen der andern Nutzen zieht, kann man selbst gute Erfindungen machen. Alle Künstler und Schriftsteller sind Kinder Homers. Ingres

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MODERNE TENDENZEN IN GOETHES SAMMLERTÄTIGKEIT

Goethe war kein Kuriositätensammler und er war kein Spezialist des Sammelns. Mit anderen Worten: seine Art des Sammelns hatte nichts mehr gemein mit den Sammler-Leidenschaften, die das 16. und das 17. Jahrhundert geweckt hatte, und selbst nichts mit den Sammel-Neigungen des 18. Jahrhunderts. Sein Vater wurzelte als Sammler noch ganz in der Vergangenheit, im Zeitalter der „kuriösen Gemüter", und war andererseits ein echter Repräsentant der neuen Interessen des 18. Jahrhunderts für irgendein Sondergebiet. Goethe selbst berichtet davon in „Dichtung und Wahrheit". Er schildert uns seinen Alten Herrn als den gewissenhaften Sammler von Naturalien und Bronzen, von Jagdgewehren und venezianischen Gläsern, von Elfenbeinarbeiten und Gemälden, also von ziemlich heterogenen Dingen, und berichtet, wie all diese Gruppen fein säuberlich registriert und symmetrisch geordnet wurden. Dann aber geht er zu der anderen Seite des väterlichen Sammelwesens über und lehrt uns den Herrn Rat als pflegsamen Sammler zeitgenössischer Malerei kennen, aber nur einer Malerei, der er die Stoffe, die Technik und das Format vorschreiben konnte. In dieser Beziehung enthielt die Sammlung daher nur Werke von Frankfurter, Darmstädter und sonstigen Künstlern der nächsten Nachbarschaft, und nur von solchen, deren Kunst von niederländischen Vorbildern lebte.

Goethe war diese Art des Sammelns ein



OSKAR GRAF RADIERUNG ZU GOETHES TOTENTANZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



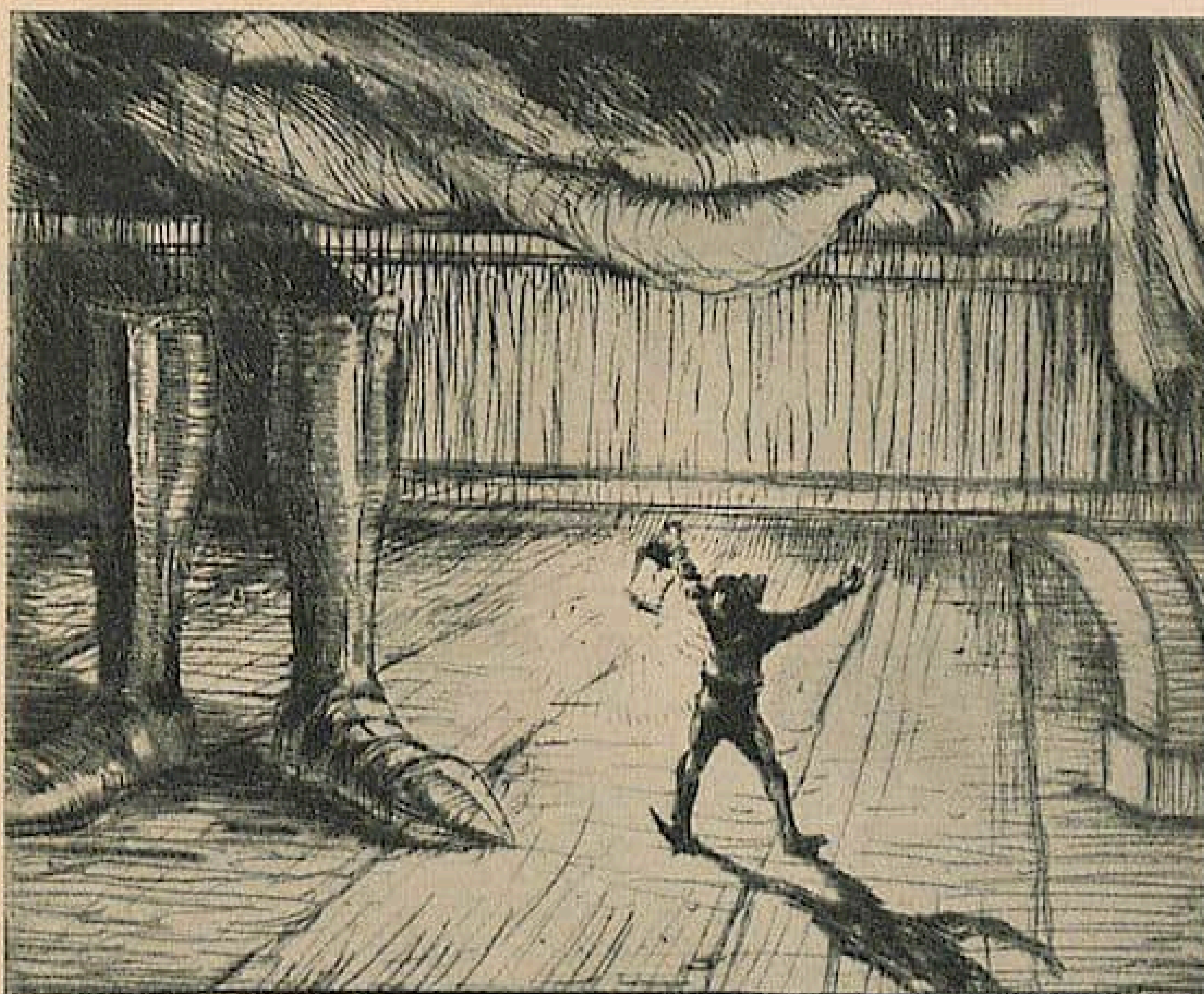
OSKAR GRAF — RADIERUNG ZU GOETHES HOCHZEITSLIED

Greuel. Registratorenarbeit blieb ihm immer verhaßt und jede äußerliche Art der Systematik war ihm fatal. Kunst aber, die aus zweiter Hand kam und die das Äußerliche über das Innerliche stellte, stand in einem direkten Gegensatz zu dem tiefsten Grunde seines Sammler-Interesses. Denn ihn reizte es vor allen Dingen, Dokumente des künstlerischen Willens der verschiedenen Zeiten der Vergangenheit und ihrer bedeutsamsten Vertreter zu sammeln und sich dadurch immer tiefer in den wahren Geist der Zeiten hineinführen zu lassen.

In der Tiefe war Goethes Kunstbedürfnis vielseitiger als es an der Oberfläche bisweilen scheinen mochte. Man behauptet gern, Goethe habe in jungen Jahren lediglich Sinn für die Gotik und allenfalls noch für einige Maler der Niederlande gehabt, in den Weimarer Zeiten aber lediglich für die Antike, um sich dann erst im späten Alter mit einer müden Geste den Offenbarungen altdeutscher Kunst zuzuwenden. Das ist ein Irrtum. Der Sammler Goethe kann es beweisen.

Als Goethe nach Weimar kam, nutzte er seinen Einfluß auf den jungen Herzog sofort im Interesse der deutschen Meister des 16. Jahrhunderts aus und besorgte für ihn gleichzeitig antike Gipsabgüsse und niederländische Gemälde. Für seine eigenen bescheidenen Sammlungs-Anfänge sorgte er in ähnlicher Weise. Und ein Jahr später stehen der innige Deut-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



mit rednergebärden und sprechergewicht,
zum fuß des ermüdeten grafen,
der, schläft er nicht, möcht' er doch schlafen.

Wir haben uns feste hier oben erlaubt,
seitdem du die zimmer verlassen;
und weil wir dich weit in der ferne geglaubt,
so dachten wir eben zu prassen.
und wenn du vergönnest und wenn dir nicht graut
so schmausen die zwerge, behaglich und laut,
zu ehren der reichen, der niedlichen braut.

4



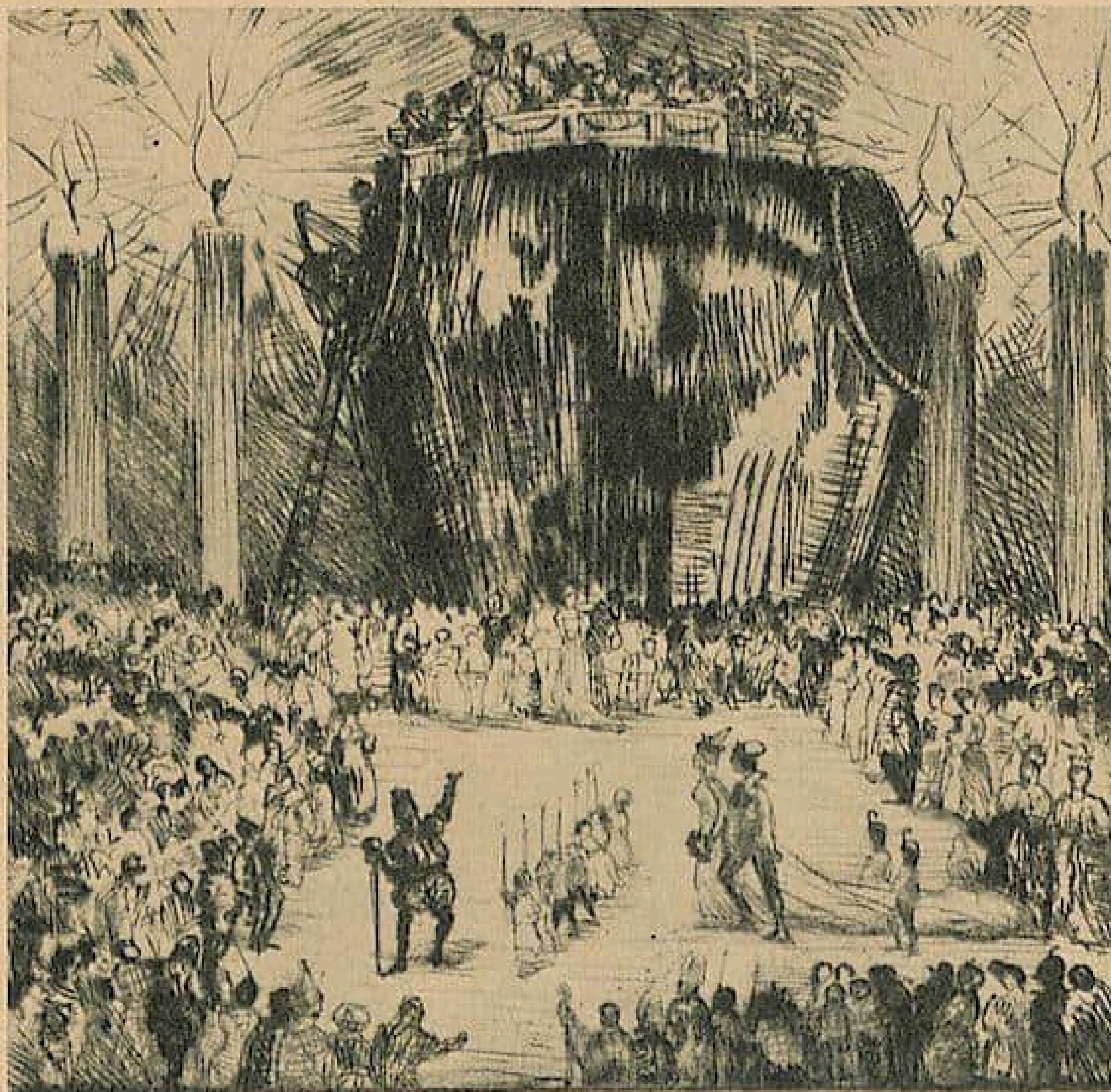
der graf im behagen des traumes:
bedient euch nur immer des raumes.
Da kommen drei reiter, sie reiten hervor,
die unter dem bette gehalten;
dann folget ein singendes klingendes chor
possierlicher kleiner gestalten;

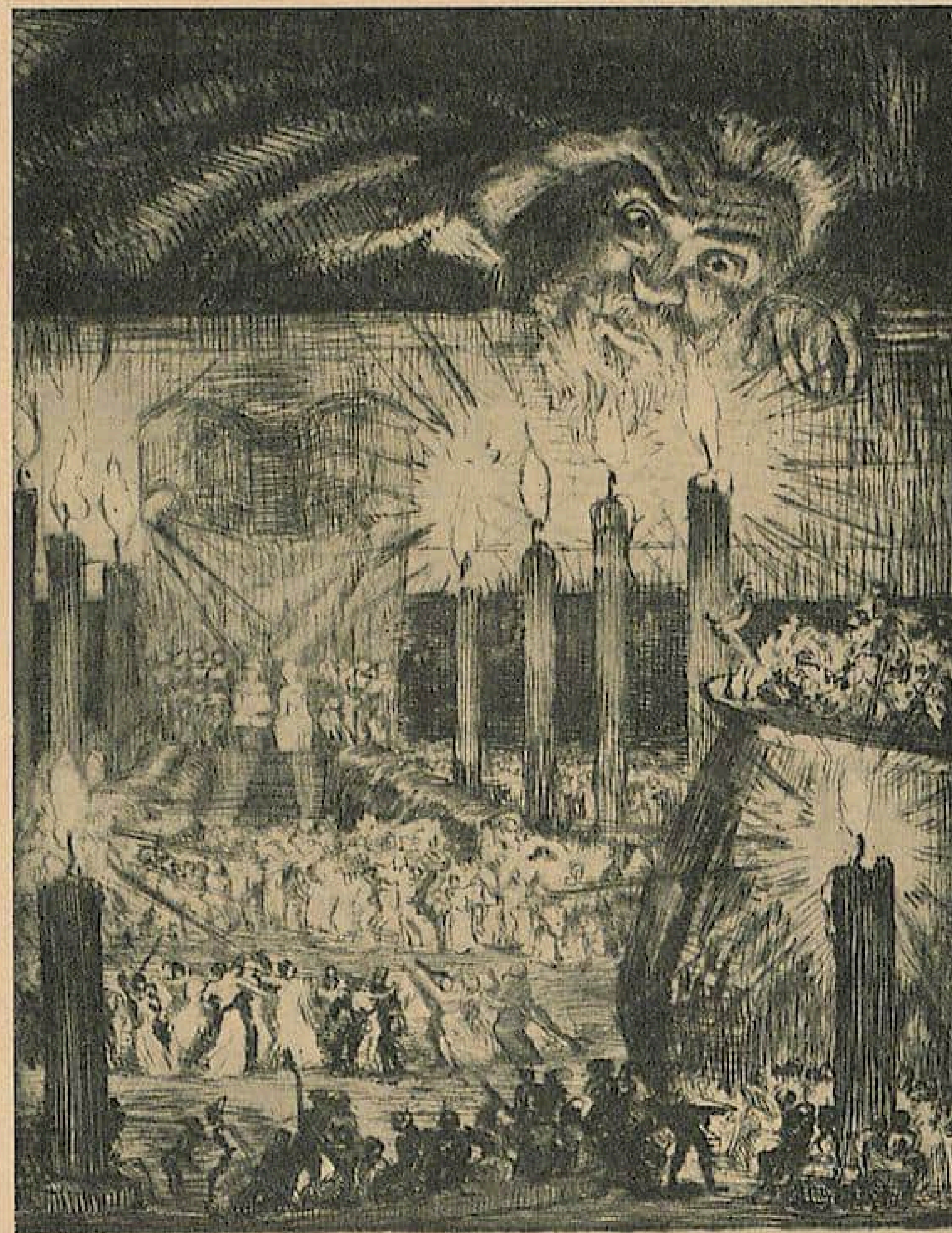
5

OSKAR GRAF

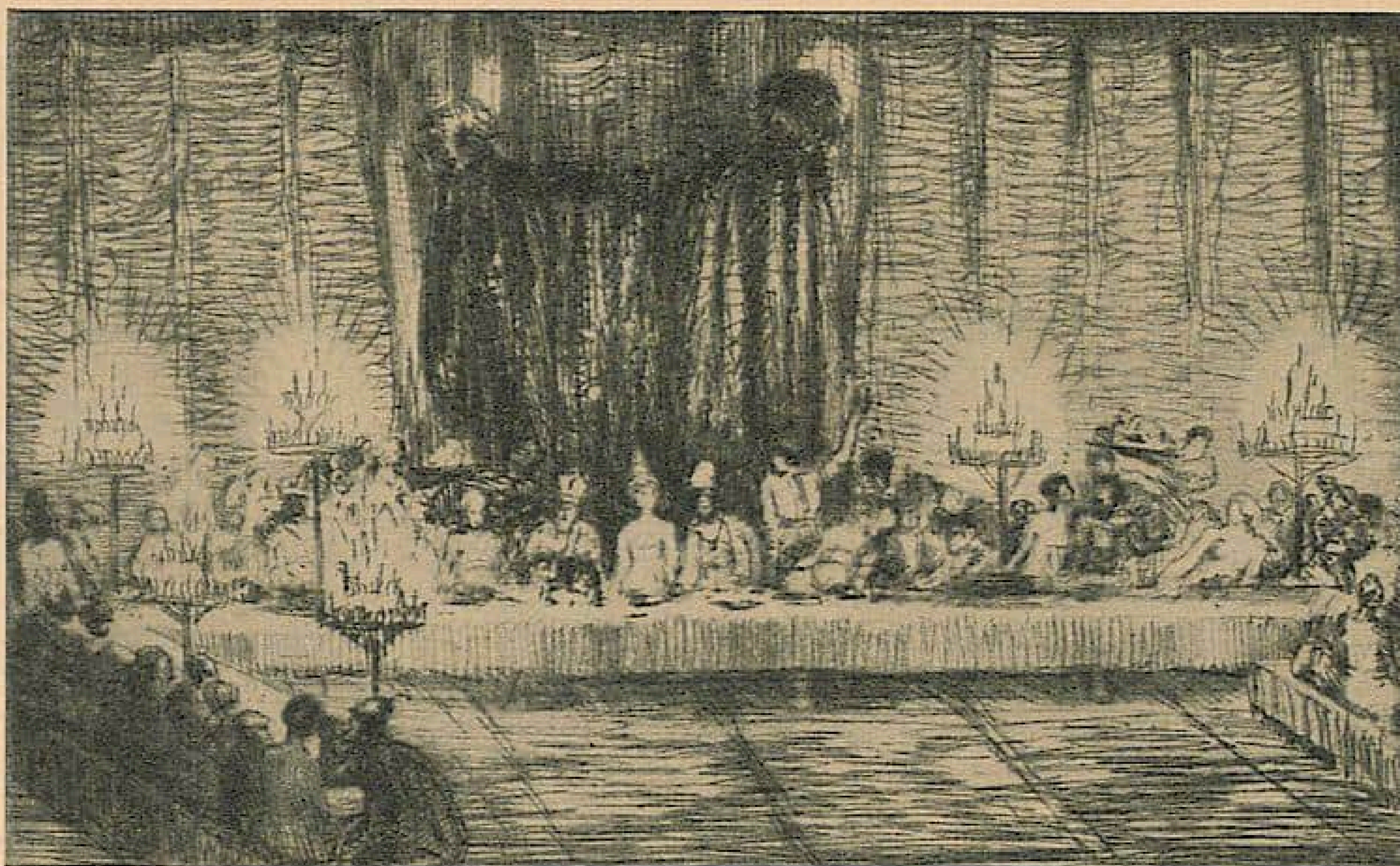
RADIERUNGEN ZU GOETHES HOCHZEITSLIED

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR GRAF RADIERUNG ZU GOETHES HOCHZEITSLIED

sche Elsheimer und der keck-phantastische Franzose Callot neben verschiedenen Italienern auf seiner Desideratenliste. Kann man vielseitiger sein? Und so ging es das ganze Leben hindurch. Natürlich: in Rom suchte Goethe nicht nach Dürerholzschnitten und in Köln nicht nach antiken Gemmen. Denn er verstand es, stets die rechten Gelegenheiten zu nutzen.

Diese Vielseitigkeit des Zufassens und des Festhaltens des also Erworbenen zeigt deutlicher als allerlei wechselnde Äußerungen der Zuneigung und der Abneigung die Weitherzigkeit des Kunstfreundes in Goethe. Mochte auch hin und wieder der Lauf einer Debatte im Freundeskreise ihn zu einem Worte überraschender Einseitigkeit reizen: der Sammler in Goethe ward neben dem Bedürfnis ästhetischen Genießens, das am tiefsten in ihm wurzelte, durch zwei ausgesprochen moderne Bedürfnisse beeinflußt: durch das Bedürfnis des Kulturforschers und durch das Bedürfnis des Pädagogen in ihm.

Wie sehr Goethe als Sammler Kulturforscher zu sein strebte, zeigt nichts einleuchtender als seine intensiven Bemühungen in den Jahren 1814 bis 1817, seine Landsleute zur Gründung von historisch geordneten Heimatmuseen zu erziehen und schließlich eine „Deutsche Gesellschaft für Altertum und Kunst, wo es aufs Sammeln ankommt" mit Boisserée in die Wege zu leiten. Er fordert die Vorführung der künstlerischen Produktion der Heimat und gleichzeitig als notwendige Ergänzung den Hinweis auf die weite Welt der fremden Kulturen. Es war ihm sogar recht, wenn unter diesen neben den Antiken die Werke des fernen Orients zur Geltung kämen.

Nur verlangte er, daß Ordnung in solchem Reichtum sei, die Aufdeckung des organischen Werdens erfolge, „für die Wissenden und für die Wißbegierigen". Und er selbst handelte nach diesem Prinzip, so gut er es vermochte, so weit es ihm das Wissen der Zeit gestattete. Wie lebendig in dem Sammler Goethe der moderne Kunst-Pädagoge steckte, das erzählen uns zahlreiche kleine Züge, die aus den Berichten seiner Zeitgenossen auf uns gekommen sind. Wir wissen, wie sehr es ihm Bedürfnis war, wenn er behaglich plaudernd mit angeregten Besuchern bei Tisch gesessen hatte und das Gespräch auf irgendein künstlerisches Thema gesprungen war, als geistiges Dessert im sogenannten „Deckenzimmer" neben dem Speisesaal seinen Gästen ein paar Blätter aus den Mappen zu servieren, die dort reichlich vorhanden waren. Da war z. B. von der Gebundenheit des Künstlers durch die Natur und von seiner Freiheit ihr gegenüber die Rede gewesen. Lächelnd erzählt Goethe, wie untertänig und doch wie souverän der große Rubens sich da zeige und verweist seine Gäste auf die Stunde nach Tisch. Und da wird dann von einem der Getreuen der Stich hervorgesucht, der die Rubens-Landschaft zeigt, die doppelte Lichtquellen am Himmel und dementsprechend entgegengesetzte Schatten auf der Erde aufweist. Und Goethe sagt nach eingehender Besprechung des Natur-Vorwurfs und der besonderen Absichten des Künstlers: „Der Künstler hat eben zur Natur ein zwiefaches Verhältnis. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

werden; ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht.“ Da hat man ein Beispiel, wie tief Goethe in das Wesen aller Künstlerschaft hineinblickt, wie warm er für das Verständnis des Künstlers eintritt, auch dort, wo seine Kunst seltsam erscheint, und vor allem, wie sehr ihm daran lag, seine Sammlungen zur Illustration seiner Gespräche über Kunst verwenden zu können.

Wie wichtig ihm das erläuternde Wort war, beweist nichts besser, als die Weigerung, seine Kunstschätze öffentlich ohne „Führung“ auszustellen. Er erklärte: das sei nicht möglich, denn er selbst müsse„ bei der Beschreibung“ zugegen sein. Der Grund war nicht etwa der, daß er glaubte, sich ein größeres Wissen über diese Dinge angeeignet zu haben als es die Besucher besäßen. Sondern der Grund war sein persönliches Verhältnis zu all den Gegenständen seiner Sammlertätigkeit. Er wollte jeden Beschauer den Herzschlag des einzelnen Künstlers im Kunstwerk spüren lassen, Dolmetsch im höchsten Sinne sein.

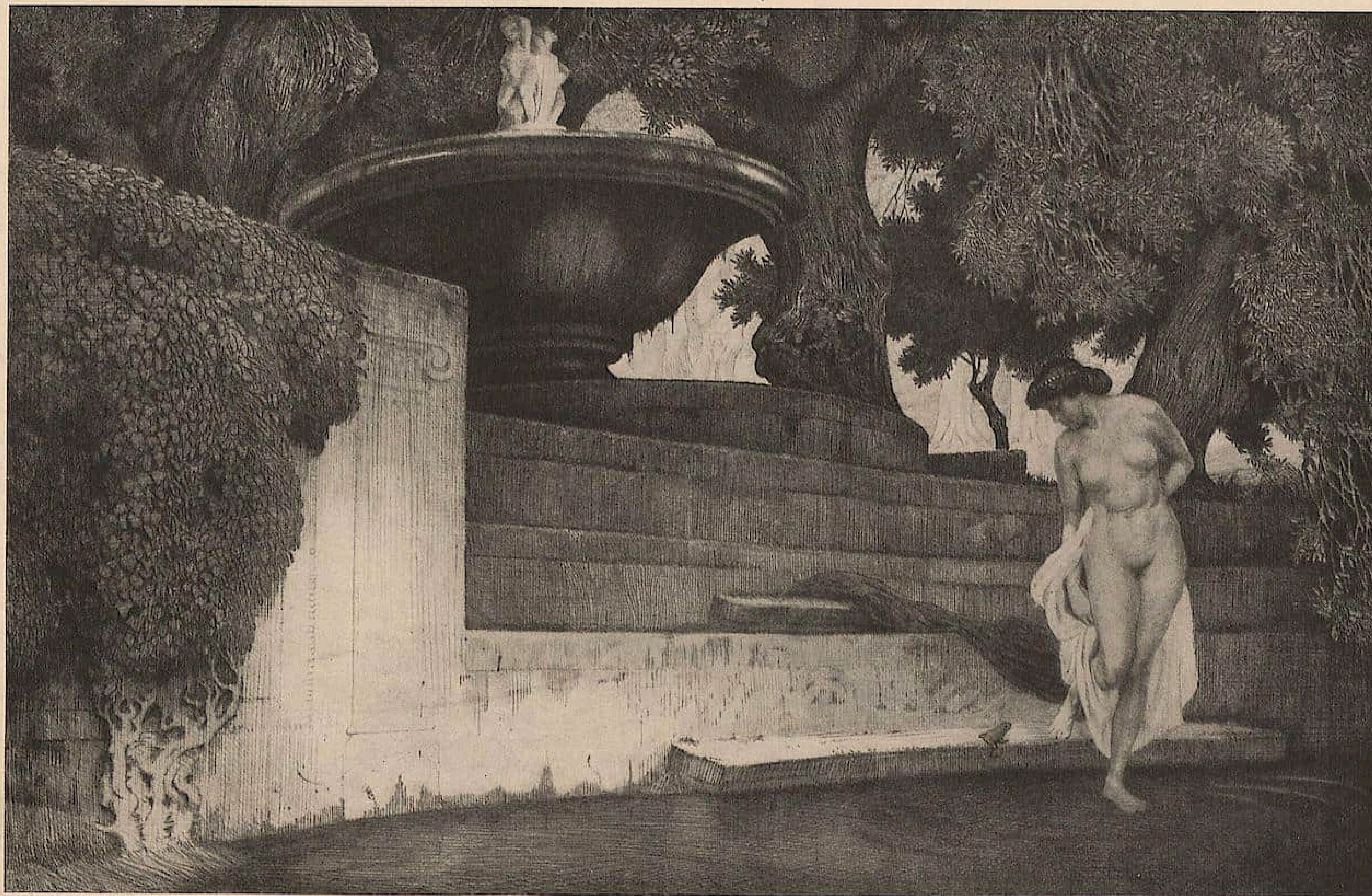
Sind wir da nicht schon bei den Bestrebungen neuzeitlicher Sammlertätigkeit angekommen, wie sie zum angeblich ersten Male die „Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen“ im Jahre 1903 in Mannheim durch den Mund Lichtwarks verkündigen ließ? In Wirklichkeit war es Goethes Geist, der aus seinem Worte sprach: „In der künftigen Bildung unseres Volkes werden die Sammlungen aller Art als Bildungstätten eine wichtige Ergänzung zu dem historisch-philologischen Wesen der Schulen und Universitäten bilden.“

München — Theodor Volbehr



OSKAR GRAF — RADIERUNG ZU GOETHES HOCHZEITSLIED

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY **EINSAMER GARTEN**

Verlag Franz Hanfstaengl, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY EXLIBRIS

SIEGMUND LIPINSKY

Ein genaues Rezept dafür, wie es zu machen sei, daß man ein bedeutender Künstler werde, ist bis heute noch nicht erfunden worden. Und man wird es auch nie erfinden; denn die wichtigste Voraussetzung des Künstlertums, die angeborene Begabung, kann durch nichts ersetzt werden. Aber sie allein nützt auch nicht viel. Das hat schon mancher zu seinem Leid erfahren, der sich allzu ausschließlich auf sie verlassen hat. Es muß schon noch Einiges dazukommen, wenn sich ein Talent voll entfalten soll. Und gleichviel, ob es sich nun um einen Maler, um einen Graphiker oder um einen Plastiker handelt: es ist immer ein Dreifaches, das nicht fehlen darf und aus dessen Ineinanderwirken allein das echte Kunstwerk entsteht. Das erste ist die vollkommene Beherrschung der Form, die das Knochengerüst aller Kunst ist; das zweite: ein handwerklich-technisches Können, das auch dem Schwierigsten gewachsen ist und niemals auch nur den Gedanken an die Möglichkeit eines Versagens aufkommen läßt; und endlich: eine Phantasie, die im Idealen wurzelt, wieder dorthin strebt und unerschöpflich an fruchtbaren Einfällen ist.

Es soll nicht untersucht werden, wieviele Künstler von heute und gestern einer Prüfung auf Grund dieser drei Punkte ernstlich standhielten. Bemerkt sei nur, daß ihre Zahl wahrscheinlich noch erheblich geringer wäre, als man zunächst annehmen möchte. Gewiß aber ist, daß Siegmund Lipinsky, der hier zum ersten Male einem größeren Kreise deutscher Kunstfreunde vorgestellt wird, aus einem solchen „Examen" mit hohen Ehren hervorginge. Ja, man fände vielleicht sogar (was allerdings einige schon länger wissen), daß Lipinsky geradezu ein Schulbeispiel dafür ist, was aus einem an sich schon respektablen Talent werden kann, wenn die drei oben genannten unerläßlichen Voraussetzungen in ihrem vollen Umfang zutreffen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY BILDNISRADIERUNG PROFESSOR R. H. FRANCÉ
Verlag Franz Hanfstaengl, München

Die Abbildungen, die diesem Aufsatz beigegeben sind, illustrieren das eben Gesagte, wie mir scheint, mit solcher Beweiskraft, daß jedes weitere Wort beinahe überflüssig ist. Nicht gering wird freilich auch das Erstaunen aller sein, die von Lipinsky bis jetzt noch nichts oder so gut wie nichts gekannt haben und sich hier nun mit einem Male einem Künstler von einer Reife und einem Niveau gegenübersehen, die zu allen Zeiten selten gewesen sind. Ist er vom Himmel gefallen, wird man fragen; und wo lebt er und was ist sonst von ihm zu berichten? Darauf wäre zu sagen, daß er schon eine stattliche Reihe von Jahren als Künstler tätig ist, aber allerdings nicht in Deutschland, sondern in Rom. Und wenn er auch in Deutschland gelegentlich ausgestellt hat, so sind es immer nur wenige gewesen, die für die Qualitäten seiner in mancher Hinsicht unzeitgemäßen Arbeiten das rechte Verständnis hatten. In den letzten zehn Jahren vollends, die seine besten Arbeiten haben entstehen sehen, ist der Krieg mit seinen Folgen dem Bekanntwerden der Kunst Lipinskys in ständig zunehmendem Maße hinderlich gewesen. So ist es also möglich, daß er heute für die meisten plötzlich als ein Vollendeter aus dem Nichts hervortritt. Um so stärker wird freilich, gerade auch unter diesen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

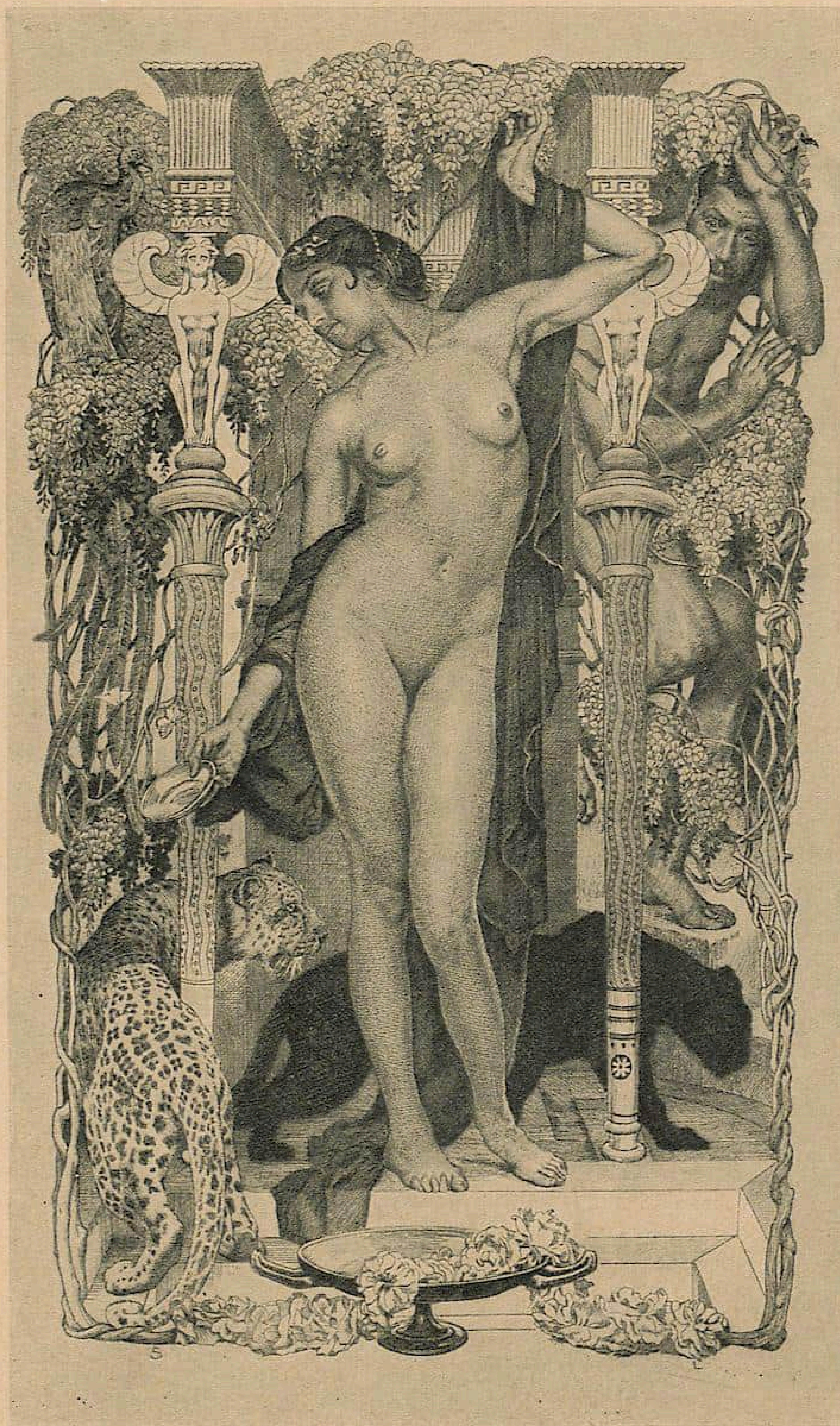


251

33

S. LIPINSKY — INTER ARMA SILENT MUSAE (DEM ANDENKEN OTTO GREINERS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY CIRCE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY **DIE PARZEN**

Verlag Franz Hanfstaengl, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY EVA

Verlag Franz Hanfstaengl, München

Umständen, der Eindruck seiner Kunst sein. Und man darf wohl annehmen, daß sie für alle Empfänglichen zu einem Erlebnis werden und eine dauernde Bereicherung bedeuten wird.

Siegmund Lipinsky ist im Jahre 1873 in Graudenz im preußischen Regierungsbezirk Marienwerder geboren. Er besuchte in seiner Heimatstadt und später in Berlin die üblichen Schulen. Dann aber finden wir ihn als sogenannten Meisterschüler bei Anton von Werner in Berlin. Dieser Name erregt bei den meisten Unwillen; denn Werner gilt als einer der schlimmsten, unduldsamsten Reaktionäre, die je zur Macht gekommen sind. Aber es ist doch merkwürdig, daß seine Schüler ganz anders über ihn urteilen. Sie müssen zwar zugeben, daß er strengere Zucht geübt hat als es der Künstlerjugend im allgemeinen lieb zu sein pflegt. Aber man hat auch etwas bei ihm gelernt, vor allem zeichnerische Exaktheit und Sauberkeit und, in Verbindung damit, Gewissenhaftigkeit gegen die Form, also Dinge, die für Begabte nie ein ernstliches Entwicklungshindernis zu sein pflegen, deren Fehlen aber schon mancher später recht peinlich empfunden hat. Jedenfalls ist in dieser Schule das solide Fundament gelegt worden, auf dem Lipinsky getrost weiterbauen konnte. Richtung, Wesen und Erscheinung seiner Kunst wurden dann freilich durch etwas anderes erst entscheidend beeinflußt. Er erhielt nämlich für ein großes Freskobild den Staatspreis, mit dem er 1902, nachdem er Anton von Werner noch bei der Fertigstellung der Kartons für den Neuen Berliner Dom geholfen hatte, nach Rom ging. In der Regel wirkt ja diese Stadt, die für die deutschen Künstler von einst höchstes Sehnsuchtsziel gewesen ist, auf die künstlerische Jugend von heute so gut wie gar nicht mehr. Man ist des Vergangenen überdrüssig und will Neues. Lipinsky aber erlebte in Rom die Verwirklichung seiner Träume. Die Ewige Stadt wurde sein Schicksal. Er kehrte zwar 1903 noch einmal nach Berlin zurück. Aber schon 1904 finden wir ihn wieder am Tiber, wo er sich nunmehr dauernd niederließ. Der Krieg vertrieb ihn dann noch einmal auf einige Jahre

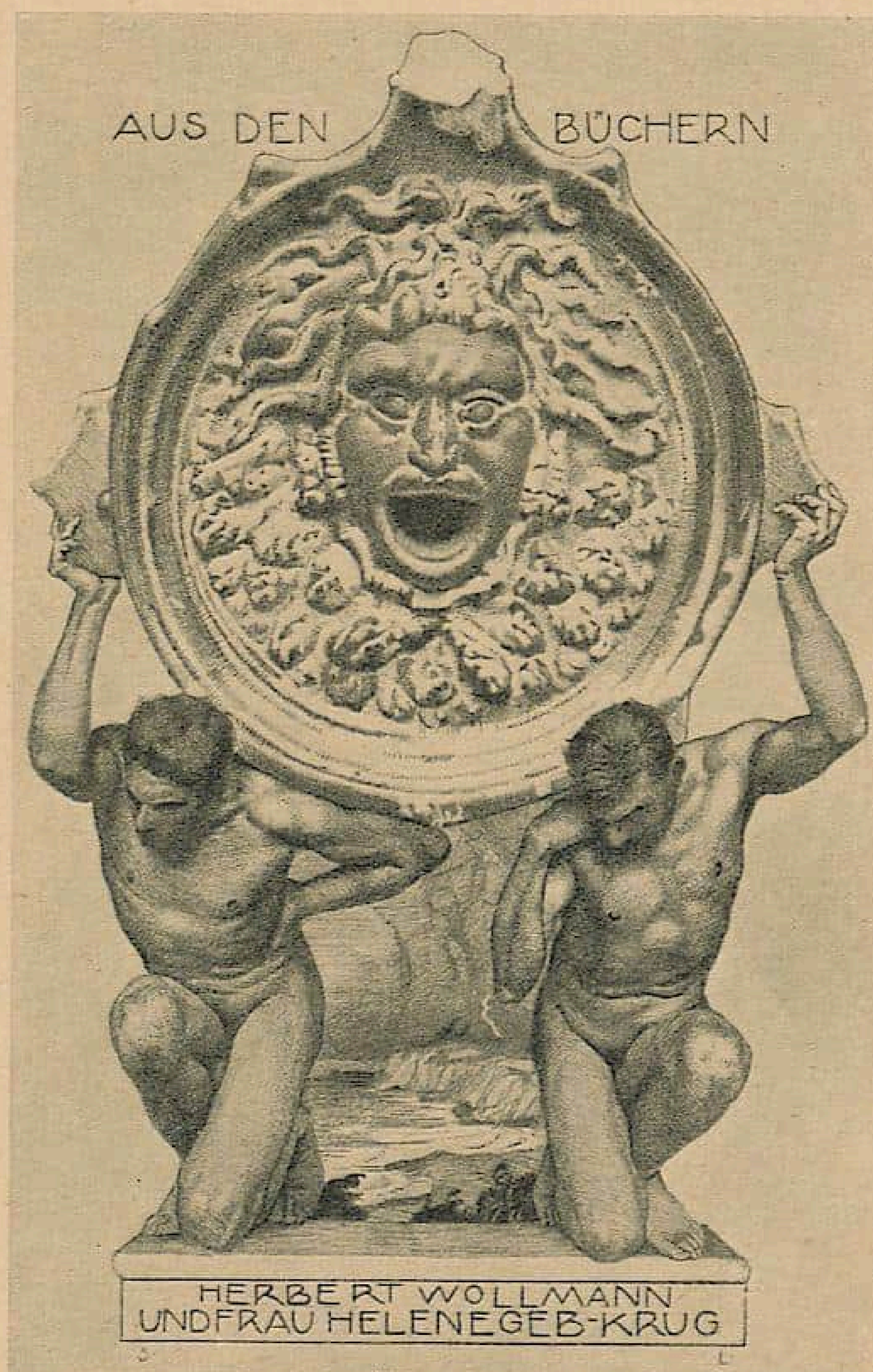
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY ITALIENERIN

Verlag Franz Hanfstaengl, München

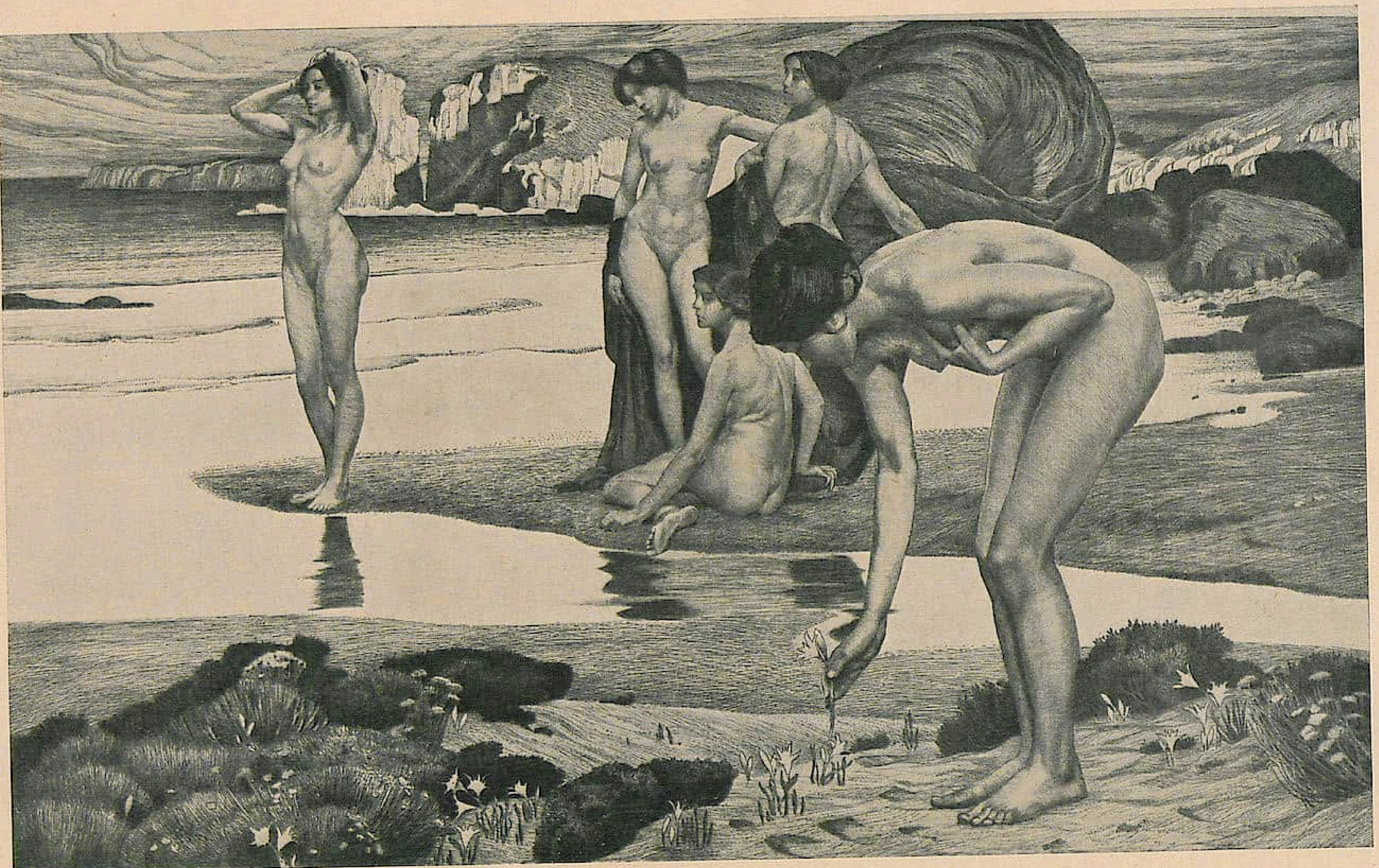
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. LIPINSKY EXLIBRIS

von dort, die er, so gut es gehen wollte, in München nicht untätig vertrauerte, sondern durch intensive Arbeit erträglich zu machen suchte. Seit Kriegsschluß aber lebt er, eifrig schaffend und lehrend (an der englischen Akademie), wieder in Rom, zwar unter ungleich schwierigeren Bedingungen als vor dem Kriege, aber doch an der Quelle, aus der allein er Auftrieb, Schaffenskraft und Inspiration zu schöpfen vermag.

In seinen Bildern, die nicht sehr zahlreich, aber von einer wundervollen Harmonie der Form und des Kolorits sind und als deren schönstes vielleicht die „Äpfel der Hesperiden" gelten können, nähert sich Lipinsky einem Idealtypus, für den Namen wie Marées und Thoma, an die man vor ihnen denken mag, allerdings nur die Bedeutung von Etappen haben. Es liegt aber wohl im Wesen der Kunst Lipinskys begründet, daß ihr Stärkstes und Persönlichstes in der Graphik zum Ausdruck kommt. Die Anregung dazu, Nadel und Stichel zur Hand zu nehmen, gab ihm der Formenreichtum Roms, dessen Gestaltenfülle unerschöpflich ist. Und so kam es, daß Lipinsky auch zu einer Zeit, da überall der Impressionismus das große und bewegende Problem war, sich wie mit Zaubergewalt zur Form und zu ihrer edelsten und schönsten Inkarnation, dem menschlichen Körper, hingezogen fühlte. Er zeichnete mit einem geduldigen Fleiß, der heute kaum mehr verstanden wird, aber ihn freilich auch zu einem Meister des Stifts gemacht hat, wie wir deren nur wenige haben. Dann begann er zu ätzen, lernte bald auch die Technik des Stichs schätzen und hat in der Folge bei fast allen seinen Blättern diese beiden graphischen Verfahren je nach Bedarf kom-



S. LIPINSKY MEERESSTILLE

Verlag Franz Hanfstaengl, München

biniert. Einige Blätter sind allerdings fast ganz gestochen; nur Konturen und Partien, die eine besondere Tiefe der Schatten verlangen, sind vorgeätzt. In neuester Zeit versucht er, die Wirkung des Stichs in der Hauptsache durch die Ätzung allein zu erreichen, was sehr mühsam ist.

Lipinsky war in Rom mit Otto Greiner befreundet. Und die künstlerische Verwandtschaft der beiden scheint im ersten Augenblick so unzweifelhaft und nahe, daß man an eine direkte Beeinflussung Lipinskys durch Greiner denken möchte. Doch kann davon keine Rede sein. Gemeinsames bestand ja mancherlei zwischen den zwei Künstlern, am meisten wohl hinsichtlich des Kultus der Form und des Aktes als eines Hauptausdrucksmittels. Aber hier ist auch das Trennende; denn Lipinskys Ziel ist, im Gegensatz zu Greiner, die farbige Form, Ausdruck der Valeurs; und in diesem wichtigen Punkte haben sich die Freunde nie verstanden. Das ist nichts weniger als bedauerlich; denn eine Wiederholung dessen, was Greiner gewollt hat, wäre höchst überflüssig gewesen. Lipinsky aber ist eine Persönlichkeit von scharfgeprägtem, eigenem Profil. Viel hat er freilich nicht geschaffen; denn er ist ein langsamer Arbeiter von fast unwahrscheinlicher Gewissenhaftigkeit. Aber dafür sind auch alle seine Blätter von einer Qualität, die sie zu Sammelobjekten ersten Ranges und zu repräsentativen Beispielen moderner europäischer Graphik macht.

Das älteste der hier abgebildeten Blätter ist „Meeresstille" (Rom 1911). Die „Parzen", ein Hauptblatt, sind bezeichnet: Rom 1914. „Eva" (Porträt einer Tochter des Künstlers) und „Professor Francé" — Blätter, die den Vergleich mit ähnlichen Arbeiten von Stauffer-Bern in keiner Weise zu scheuen brauchen — sind 1915 in München begonnen und vollendet worden, wo Lipinsky auch sonst noch verschiedene Porträts gemalt und gezeichnet hat; ebenso (1919) die „Italienerin" und der „Einsame Garten". Alle übrigen Blätter sind wieder in Rom entstanden: „Inter arma" sowie die Exlibris 1920 (es gibt etwa 25 Exlibris, durchwegs Blätter ersten Ranges, von Lipinsky) und „Circe" 1923. Dieses letztgenannte Blatt ist das erste einer Illustrationenfolge zur Odyssee, die vielleicht zusammen mit dem Text, vielleicht auch nur in Mappe ausgegeben wird; achtzehn Blätter sind geplant, zwei bis jetzt vollendet. Möge diesem Werk ein freundlicher Stern leuchten. Es verspricht eine ganz besondere Kostbarkeit zu werden.

Richard Braungart



S. LIPINSKY EXLIBRIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL ANGREIFENDE LÖWEN (ZEICHNUNG)

OTTO DILL

Aus dem nicht kleinen Kreise der Künstler der Zügelschule hebt sich die Persönlichkeit Otto Dills scharf heraus durch die eigenartige Weiterbildung, in der er die Anregungen seines Lehrers weiterverarbeitete. Im Mittelpunkte von Zügels Interesse steht, trotz aller deutlich wahrnehmbaren Entwicklung in seinem Schaffen, das Tier in der beschaulichen Ruhe, da sich an diesem die Probleme von Luft und Licht am besten studieren lassen; dementsprechend sind seine Modelle aus der Reihe der phlegmatischsten, indolenten Tiere gewählt, der Schafe und Rinder. Für Dill aber ist das Wichtigste die Bewegung; sein Lieblingstier, das diesen seinen Intentionen am besten entspricht, ist das Raubtier aus der Klasse der großen Katzen, Löwen und Tiger. Ihnen merkt man selbst in der Ruhe das immerwährende Auf-der-Lauer-Liegen, das Angespannte jeden Nervs und Muskels im Kampfe ums Dasein an. Der mächtig ausschreitende Gang der Löwen, das katzenhafte Dahinschleichen des Tigers findet in Dills Bildern eine beredte und charakteristische Interpretation. Nicht selten findet der Bildinhalt eine monumentale Gestaltung, so, wenn sich die mächtigen Silhouetten eines Löwenpaares gegen die silbrige Luft abheben.

Zu den besten Bildern des Künstlers zählen wohl jene Darstellungen der höchsten Steigerung der Bewegung, des Kampfes, wenn das gehetzte Raubtier und Roß und Reiter in einem einzigen, wilden Knäuel sich wälzen, ein Bild aufregendsten, packendsten Lebens, dramatischer Hochspannung. Zu diesen Bildern führt von Rubens' Tierkämpfen über Delacroix eine direkte Linie; leidenschaftliches, ungehemmtes Pathos ist ihnen allen eigen. Dem dramatischen Vorwurf korrespondiert die farbige Behandlung. Der kühnen, großen Geste der Kampfbilder entspricht durchaus die Wucht und Energie der Pinselführung, der atemlosen Spannung, die gleich Fanfarenstößen schwingenden, im Bilde aufleuchtenden Farbmassen, die in breiten, großen Flächen die Leinwand rhythmisch gliedern. Nur weniger, stark nuancierter Töne bedarf Dills Palette zu solcher Leistung. Etwas Dumpfes, Drohendes liegt über der Koloristik in jenen Gemälden, die das

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL HIRTE MIT ZIEGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



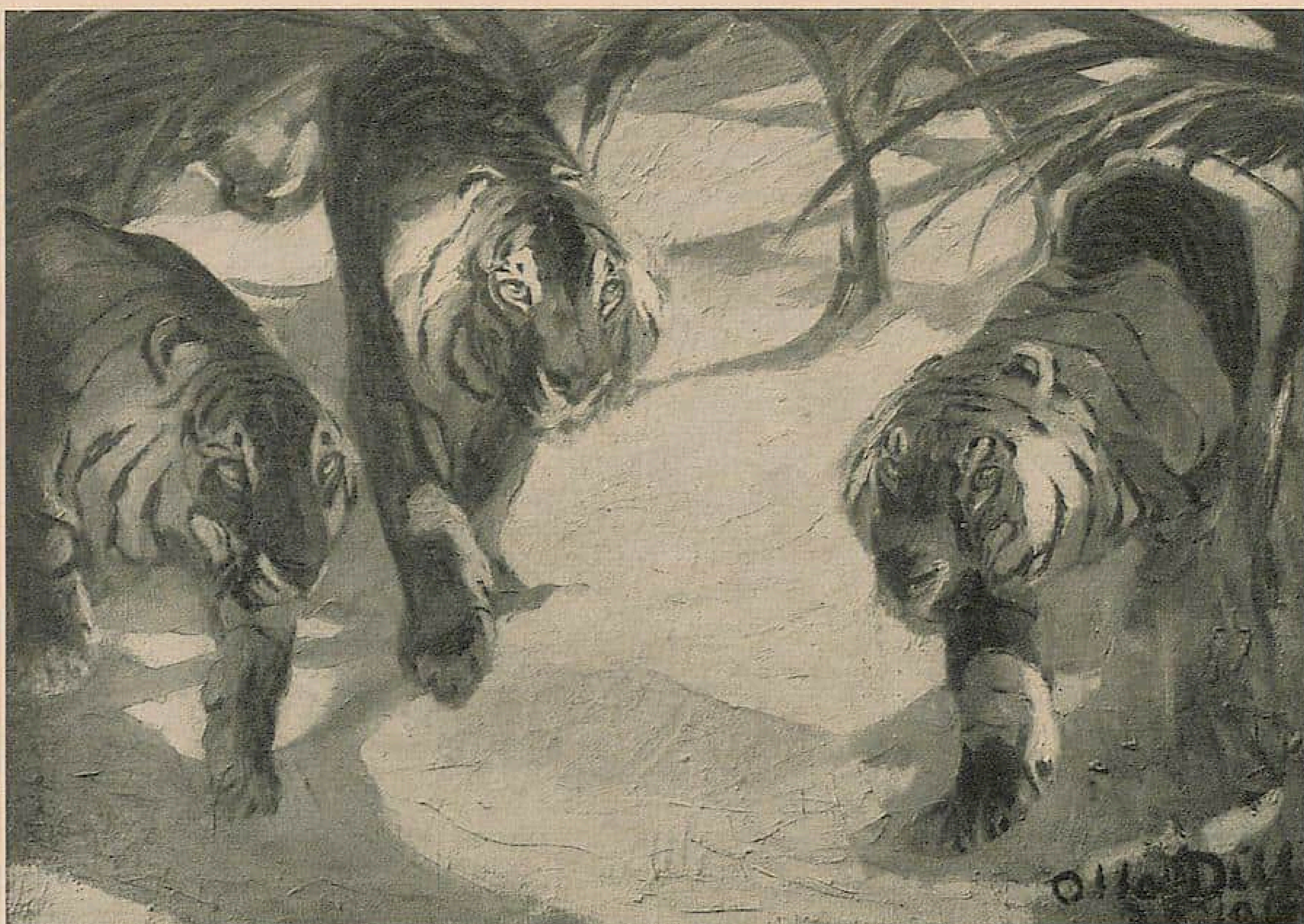
OTTO DILL ENDKAMPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL ANGREIFENDE LÖWEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL TIGER

Tier auf der Lauer oder witternd im Urwald dahinschleichend vorführen. Es ist kein rein optischer Impressionismus, der hier geboten wird, sondern die Technik wird durch die Phantasie gefördert und zu den größtmöglichsten Leistungen angetrieben, wird aber nie Selbstzweck.

Die veränderte Einstellung zu dem Thema bedingt auch ein anderes Raumverhältnis in Dills Bildern als in denen seines Lehrers. Da die charakteristische Bewegung das größte Interesse vorwegnimmt, muß mehr von der umgebenden Natur in das Bild hereingenommen werden, um die Bewegung glaubhaft sich vollziehen zu lassen. Damit werden Landschaft und Tier in engere Beziehung zueinander gesetzt, organisch zusammengebracht. Das gleiche gilt für Dills Rennbilder. Auch hier ist auf rein malerischem Wege eine Tiefenwirkung erzielt, tritt der Raum nicht an Wichtigkeit zurück hinter den Reitern. Ausgezeichnet ist auch hier die Komposition, die Verteilung von Roß und Reiter auf der Fläche, mag es sich nun um einen Start handeln oder um ein der Breite nach entwickeltes Rennen oder um ein Rennbild, in dem die Pferde in vollem Jagen auf den Betrachter losstürmen. Von schärfster Erfassung der Bewegungsmotive zeugen diese Gemälde, von einer wunderbar getreuen Wiedergabe aller Gangarten und Stellungen der Pferde; die ganze Aufregung, die ein solches Schauspiel mit sich bringt, lebt und vibriert in den Bildern, ohne daß die Hauptträger solcher Anspannung, die Zuschauer, selbst in die Bildfläche hineingenommen wären. Den weit in die Tiefe sich erstreckenden grünen Rasen umgrenzen die reich geschwungenen Hügel der Pfalz, der Heimat des Künstlers.

Mit diesen Rennbildern vollzieht sich auch ein Umschwung in der koloristischen Behandlung; die Farbe wird heller, duftiger; durch eine kühle silbergraue Gesamtfärbung wird eine feine Freilichtwirkung hervorgerufen. Zugleich wird dadurch ein zu starkes Herausbrechen der bunten Röcke und Mützen aus der Gesamtharmonie vermieden. Die genaue Kenntnis der Form wird nie zu einer mißzudeutenden oder undeutlichen Formauflösung verbraucht. Die Farbe ist nicht mehr Trägerin des Ausdrucks, sondern dient als Wiedergabe der optischen Erscheinung, ohne daß man doch von ihr nur eine Anweisung bekäme, was die Phantasie des Beschauers zu ergänzen habe.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL — VOR DEM START

Es ist ein gemäßigter Impressionismus, der sich in Dills Gemälden offenbart.

Neuerdings hat sich der Künstler auch der Darstellung der reinen Landschaft, ohne figürliche Staffage, zugewandt. Meist sind es Ansichten der sonnigen Hügel und Rebgelände der Pfalz, nach denen Dill greift. Es sind Wiedergaben aus der Ebene gegen die Berge hin, wo dann die sanfte Kette des einzelnen Höhenzuges den Abschluß des Bildausschnittes bildet, so daß trotz des hochgenommenen Horizontes der Eindruck größter Weiträumigkeit in dem Bildganzen vorherrscht. Mit größter Frische und Unmittelbarkeit sind diese warmen und sonnigen Naturausschnitte wiedergegeben, mit einer delikaten Lebendigkeit der einzelnen Farbwerte. Man hat das Empfinden, hier vor einer künstlerischen Individualität zu stehen, die nicht nach Rezepten arbeitet und sich demzufolge naturgemäß wiederholen muß, sondern deren Bildgedanken durch die liebevolle Beobachtung und Betrachtung der Natur angeregt sind und demgemäß mannigfaltigster Art sind wie die große Schöpferin selbst.

Der heute 39 jährige Künstler kam ursprünglich aus einem anderen Berufe, so daß er erst spät, im Jahre 1908, an der Münchner Akademie in Zügels Atelier, sich voll der Kunst widmen konnte. Nach Beendigung der Studien, 1913, hat er sich ziemlich rasch von dem Einfluß des Lehrers freizumachen gewußt und seine eigenen Wege in der Gestaltung der Bildvorwürfe eingeschlagen. Die Anerkennung für sein eigenartiges Schaffen blieb nicht aus; staatliche und städtische Sammlungen, sowie bedeutende deutsche und ausländische Privatgalerien besitzen seine Werke, so auch die Graphische Sammlung in München eine Reihe der fest und bestimmt niedergeschriebenen Zeichnungen, die den ersten und ursprünglichsten Eindruck des Künstlers vor der Natur vermitteln.

Dr. Willy Burger

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL — PARKWEG MIT REITERINNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL ZEICHNUNG

GOETHES AUGENKULTUR

Lassen wir noch einmal Goethe ein Beispiel sein. Er ist vielleicht der vollkommenste Typus eines Augenmenschen in der ganzen neueren deutschen Kulturgeschichte. Er hat es selbst gesagt: „Das Auge ist vor allen andern das Organ gewesen, mit welchem ich die Welt erfaßte". Nun ist eine ungewöhnliche Sehanlage mitsamt einer nach Anschauung verlangenden Phantasie seine natürliche Mitgift gewesen. Seine Sehkultur aber hat er nicht in vollem Umfange mitgebracht, sondern hat das Beste davon erst mühsam durch rastlose, systematische Arbeit erworben. Man sehe zu, wie dieser unablässige Übungsgang organisiert ist und wie die wachsenden Anschauungsfähigkeiten sein Wachstum auf allgemein geistigem Gebiet fördern, wie eins das andere fortgesetzt begleitet! Man kann dann aus diesem einen Exempel abnehmen, wie es um die allgemeine kulturelle Bedeutsamkeit der Kunst bestellt ist. Als Jüngling entdeckte er in Dresden die Fähigkeit, „mit den Augen gewisser Künstler zu sehen". Wichtiger: er geht jetzt — und hat es hinfort nie anders gehalten — von dem gestaltenden Sehen des Bildners, also von der für die synthetische Anschauung bereits geistig verarbeiteten Einheitsform aus und wendet ihre Erfahrung auf die Natur an. Die Kunst wird ihm zur unmittelbaren Lehrmeisterin der Optik. „Die Vergleichung mit der Natur" erhöht ihm den Wert der Natur. Er erfährt aus den Kunstwerken, wie sich die Erscheinungen draußen gegenseitig bedingen, wie eins das andere trägt, wie es nichts Isoliertes, sondern nur Zusammenhängendes, nichts Absolutes, sondern Relatives gibt. Er lernt Einheitskomplexe im ganzen erfassen, verwandte Formen zusammenbeziehen, Wesentliches also vom Belanglosen sondern und erkennt zuletzt: „Bezüge sind das Leben."

Diese Vorschule, fortwährend betrieben, unterstützt durch Zeichnen und Vergleichen, ist von gewaltigem Nutzen für sein eigenes reines Denken, das ja nur „ein Anschauen und Darstellen im Geiste" war. Diese, seine großartigste Energie, in unmittelbarer Betrachtung der sinnlich-konkret faßbaren Dinge Zusammenhang und Idee derselben zu erkennen, beruht vor allem auf der Schulung seiner optischen Organe. Über diesen Zusammenhang war niemand besser unterrichtet als Goethe selber, der seine optischen Funktionen ausgebildet hat, wie ein hellenischer Wettkämpfer seinen physiologischen Organis-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mus. Seh-Gymnastik ist etwas, was uns heute bitter not tut, wenn wir aus unfruchtbarer scholastischer Schöngeisterei herauskommen wollen. Wer vermag heute wie Goethe, „Vergangenes und Augenblickliches als Gegenwart in sinnlicher Überzeugung zu sehen und zu erkennen"? Wer kann anschaulich sehen, wer hat, auch nur vom Nächstliegenden, eine bestimmt überzeugende Gesichtsvorstellung? Welch ein Kontrast zu Goethe! „Sein Denken war ein Augenerlebnis, kein Ergrübeln und logisches Erschließen. Ein sukzessives Eindringen des Auges vom Körperlichen ins Geistige, vom Gewordenen ins Werden, von der Form in die formende Kraft."*) Der Goethe von der italienischen Reise und der Goethe nachher sind zweierlei Personen.

*) Gundolf, Goethe, S. 370.

Das Dichtergenie als Kraft war freilich zu stark, als daß die geistige Einheit unter dem Stoß, den die Anschauungsweise des Menschen im Süden erfuhr, als sein sehendes Denken unter den Eindruck von nichtdeutscher Form kam, hätte zerbrechen können. Dennoch: der Goethe des Urfaust oder der voritalienischen Lyrik einerseits, der Goethe des Tasso andererseits —: man kann den einen als das Erziehungsresultat des Straßburger Münsters und den andern als Frucht der römischen Antike begreifen. Es ist nicht gleichgültig, welche Sehmöglichkeit gerade Gültigkeit besitzt, die deutsche oder die andere. Hier haben wir ein klares Beispiel: die Form leidet am Sehenlernen nach fremden Mustern, wenn auch das schöpferische Potential als solches sich gleich geblieben ist.

Oskar Hagen (in „Deutsches Sehen", Verlag R. Piper & Co., München)



OTTO DILL — TIGERKOPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LEINBERGER

HL. KASTULUS VOM MOOSBURGER ALTAR; TEILANSICHT (um 1513)

Aufnahme Riehn & Reusch, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS LEINBERGER

Hans Leinberger, der Landshuter Bildschnitzer, ist eine der bedeutendsten und markantesten Künstlerpersönlichkeiten der deutschen Spätgotik. Wohl ist sein Name bis heute noch nicht in dem Maße bekannt und volkstümlich geworden, wie der eines Tilman Riemenschneider, eines Veit Stoß, Jörg Syrlin oder Peter Vischer, aber die überragenden Qualitäten seines Werkes, das weite Ausmaß seiner kraftvollen Persönlichkeit stehen durch die Forschungen der letzten Jahre so klar vor unseren Augen, daß sein Stern in stetem Aufstieg begriffen ist. Es ist nicht leicht, ihn von allem Anfang an schätzen und lieben zu lernen; er hat nicht die bestechende Eleganz eines Riemenschneider, nicht die weltmännische Überlegenheit eines Veit Stoß, noch weniger die in sich gefestigte, wohl abgewogene Ruhe eines Jörg Syrlin oder Peter Vischer. Er tritt in seinen Arbeiten rauh und ungeschlacht vor uns hin, er gibt sich nicht die geringste Mühe, uns zu gefallen, uns durch irgend etwas zu bestricken; sein ganzes Werk enthält kein einziges Beispiel von einem Zugeständnis an den Geschmack seiner Auftraggeber. Dafür strahlen alle seine Arbeiten eine unerhörte Frische, eine Kraft aus, die jeden aufnahmefähigen Betrachter augenblicklich in ihren Bann schlägt.

Von seinem Leben wissen wir nichts, und doch ist es unzweifelhaft: er muß auch körperlich ein Urbild der Kraft gewesen sein, ein Riese, dem das Hantieren mit dem schweren Klöppel und dem breiten Schnitzmesser eine wahrhaft erlösende materielle Übung war.

Seit Georg Habichs grundlegender Arbeit, die 1906 im „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst" erschienen ist, kam das Interesse an Leinbergers Werk nicht mehr zum Stillstand und wurde da und dort durch längere oder kürzere Hinweise stetig wachgehalten. Ein Schlußstein zu diesen Forschungen liegt jetzt mit Adolf Feulners Veröffentlichung über Hans Leinbergers Moosburger Altar*) vor, die zum ersten Male eine Reihe bisher unbekannter archivalischer Daten anführt und so einer lückenlosen stilistischen Einordnung der Produktion Leinbergers den Weg bereitet. Bislang waren in der Hauptsache nur zwei Werke Leinbergers sicher mit Daten zu belegen, das HL 1516 bezeichnete kleine Kreuzigungsrelief im Münchner Nationalmuseum (Abb. S. 274) und das HL 1524 signierte Rohrer-Epitaph in St. Martin zu Landshut in Niederbayern. Waren diese beiden, nahezu zehn Jahre Schaffenszeit begrenzenden Daten schon geeignet, eine Grundlage für die Einordnung der übrigen Werke des Meisters zu geben, so ist es doch eigentlich erst jetzt, nach den zahlreichen von Feulner mitgeteilten Zeitbestimmungen möglich, die Stilentwicklung Leinbergers an Hand der nun gesicherten Jahreszahlen einwandfrei zu verfolgen.

Den Beginn macht eine vermutlich auf der Wanderschaft entstandene Gerichtsszene, die ehemals die Ratsstube des Nürnberger Rathauses schmückte. Diese hochreliefartige Gruppe, die jetzt im Germanischen Museum verwahrt wird, zeigt den jungen Leinberger schon als einen durch und durch eigenartigen, frühreifen Meister von gewaltigem Können. Zu einer Zeit, wie zu Beginn des 16. Jahrhunderts, wo allenthalben noch eifrig im gotischen Formenkanon weitergearbeitet wurde, schafft der junge Leinberger ein Werk, das in Auffassung und Ausführung gleichmäßig überraschend neu ist. Eine fast lebensgroße sitzende Mutter Gottes mit Kind im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ist ebenfalls in diese Frühzeit des Meisters, um das Jahr 1510, zu setzen. Erst nach 1510 ist, nach den Forschungen Feulners, Leinberger in Landshut, der Residenzstadt Niederbayerns, ansässig und zwar von Anfang an schon als bekannter, allgemein geschätzter Meister. Er steht von 1516 ab als bevorzugter Künstler in den Diensten des kunstsinnigen Herzogs Ludwig X., der ihn mit Aufträgen überhäuft und ihm große Honorare auszahlen läßt.

Ein Hauptwerk Hans Leinbergers, der große Schnitzaltar in der Münsterkirche zu Moosburg bei Landshut, ist annähernd vollständig erhalten. Er ist von einer so hohen Qualität, daß er in einem Atemzuge mit den größten spätgotischen Kunstwerken, dem Hochaltar in St. Wolfgang von Michael Pacher und dem Hochaltar in Blaubeuren genannt werden muß. Der Schrein des Moosburger Altars, dessen Entstehungszeit um 1513 anzusetzen ist, enthält drei überlebensgroße Figuren: die Mutter Gottes mit dem segnenden Kinde, den hl. Kastulus und Kaiser Heinrich (Abb. S. 268, 270/71). Zu beiden Seiten des Schreines stehen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist. Der Aufbau über dem Schrein, der kleinere Heiligengestalten zwischen Baldachinen zeigt, wird von einer Kreuzigungsgruppe bekrönt. Es ist das übliche gotische Schema für den Schnitzaltar. Die Behandlung

*) Adolf Feulner, Hans Leinbergers Moosburger Altar. München 1922 bei Riehn & Reusch.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



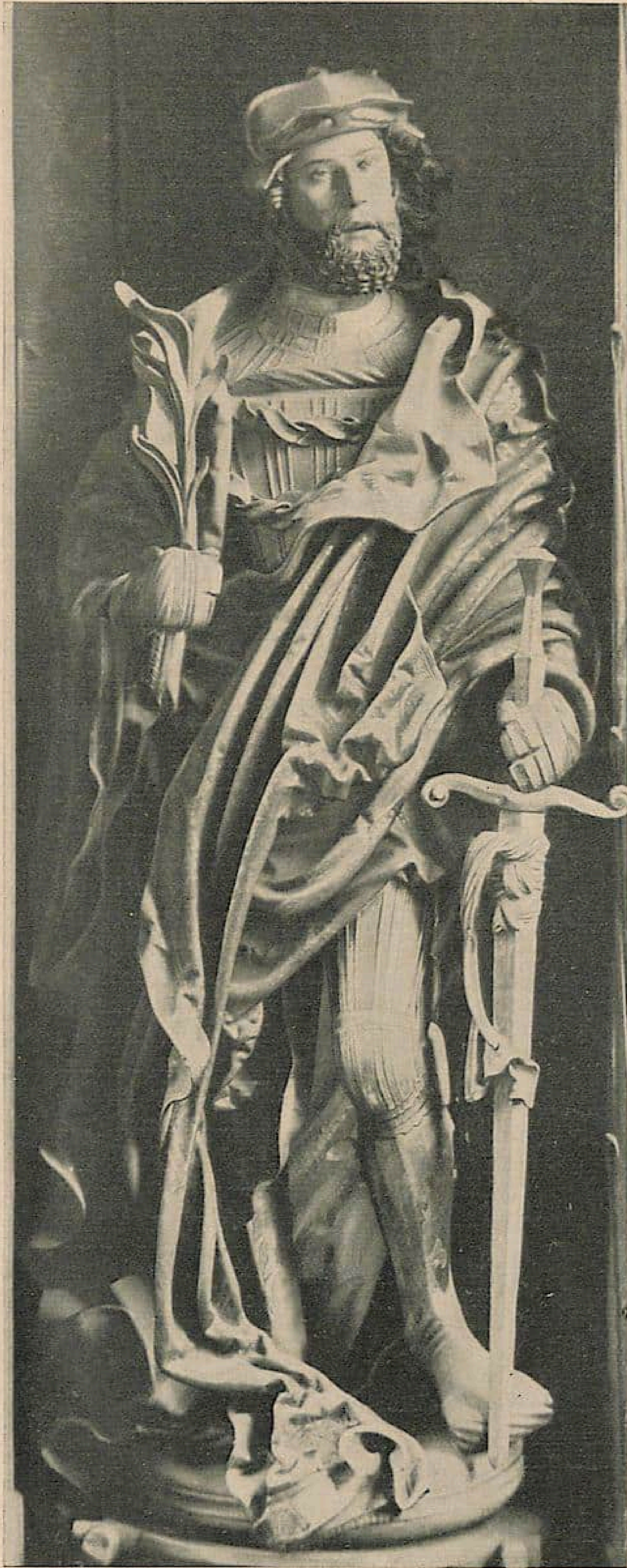
HANS LEINBERGER — MUTTER GOTTES VOM MOOSBURGER ALTAR (um 1513)

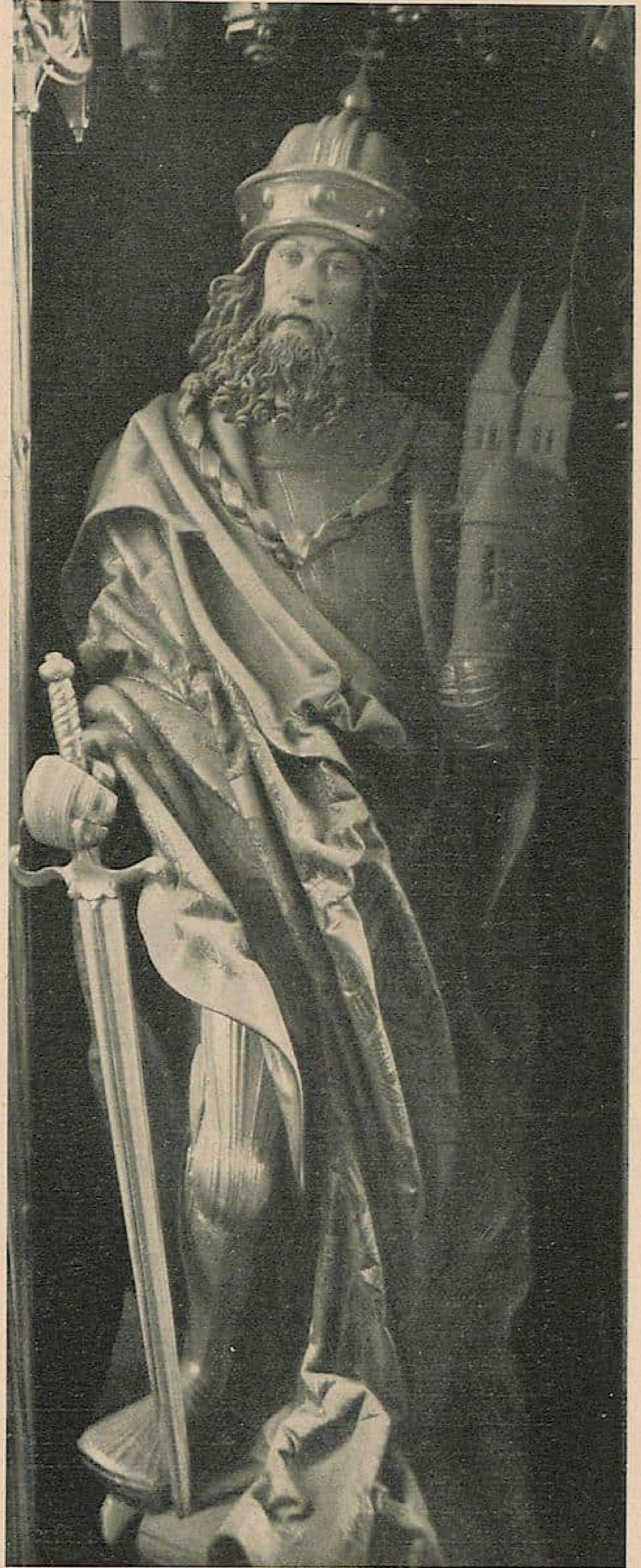
Aufnahme Riehn & Reusch, München

der Skulpturen jedoch ist, trotzdem auch hier die Draperie das Hauptausdrucksmittel bleibt, grundverschieden von der Produktion der vorhergegangenen Jahrzehnte. Wie von einem gewaltigen Sturmwind aufgepeitscht, so flattern die reichen Gewandmassen um die in schöner Körperlichkeit modellierten Gestalten. Die hoheitsvolle Würde der Gottesmutter, die wahrhaft ritterliche Haltung der beiden Heiligen, die Tiefe des seelischen Ausdrucks in den herben und doch so fein charakterisierten Gesichtern sprechen so deutlich für sich selbst, daß jedes Wort der Beschreibung ein Unding wäre. Es gehört zu den ganz großen Erlebnissen im Reiche der Kunst, ähnlich dem von St. Wolfgang und Blaubeuren, wenn man in dem stillen Städtchen Moosburg bewundernd vor Leinbergers Schnitzaltar steht.

Aus der Zeit des Moosburger Altars sind auch zwei Einzelfiguren von gleich hoher künstlerischer Qualität erhalten. Die lebensgroße Standfigur der hl. Magdalena (Abb. S. 273) und das Flachrelief der trauernden Maria (Abb. S. 272), beide jetzt im Nationalmuseum zu München. Sie stammen aus niederbayerischen Landkirchen, die Maria aus der Pfarrkirche zu Dingolfing, die Magdalena aus der Nähe von Frontenhausen. Die hl. Magdalena ist zweifellos eine der anziehendsten Schöpfungen Hans Leinbergers. Bei wenigen seiner Gestalten ist das Gesicht so reizvoll modelliert. Die demutsvolle, edle Haltung der großen Sünderin, die dem Herrn mit dem Salbengefäß zaghaft naht, ist mit einer ergreifenden Menschlichkeit ausgedrückt. Bei dem Relief der trauernden Maria, das allem Anschein nach ehemals zu einer Kreuzigungsgruppe gehörte, muß man neben dem mit den einfachsten Mitteln gelösten Ausdruck tiefen Schmerzes vor allem auch die virtuose Beherrschung der Schnitztechnik bewundern. Aus einem Brett, das keine zwei Finger stark ist, holt der Künstler eine plastische Wirkung heraus, die dem Eindruck einer halbrunden Figur nichts nachgibt und doch die wohltuende Ruhe einer ganz in der Fläche liegenden, rhythmisch schön bewegten Körperlichkeit besitzt. Da Leinberger Flachreliefs in dieser Größe überaus selten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





HANS LEINBERGER HL. KASTULUS UND KAISER HEINRICH VOM MOOSBURGER ALTAR (um 1513)

Aufnahme Riehn & Reusch, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

geschaffen hat, dürfen wir uns über die Erhaltung dieses großen Kunstwerkes ehrlich freuen, um so mehr als der zugehörige Johannes, ebenfalls ein lebensgroßes Relief, auf klägliche Weise zugrunde gegangen ist. Es wurde jahrelang im Dingolfinger Pfarrgarten als Brücke über eine feuchte Stelle benützt und war, als es ein Münchner Museumsdirektor vor Jahren dort, mit der Bildseite nach unten, durch Zufall auffand, schon gänzlich zerstört.

Das signierte und 1516 datierte kleine Holzrelief der Kreuzigung (Abb. S. 274) im Nationalmuseum zu München zeigt den Meister von einer überraschend neuen Seite. Man will es beim ersten Anblick gar nicht glauben, daß ein Künstler, der überlebensgroße Figuren mit einer so wahrhaft monumentalen Auffassung schuf, sich auf einer Fläche, die man mit der Hand zudecken kann, noch zurecht findet. Aber Leinberger macht das Unglaubliche zur Wahrheit: er durchpulst diese dicht aneinander gedrängten, wenige Zoll großen Figuren mit dem warmen Leben seiner Empfindung, mit der ganzen Wucht seiner rassigen Künstlerschaft. Die unbekümmerte Freiheit, mit der das flatternde Lendentuch des Christus, die treffende Charakteristik, mit der die beiden Schächer, die Kriegsknechte oder die erschütternde Gruppe um die zu Boden gestürzte Maria wiedergegeben ist, bleibt erstaunlich. Eine gleichfalls signierte kleine Nußbaumtafel mit der Beweinung Christi, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ist dem Münchner Relief an seelischem Ausdruck und technisch vollendeter Ausführung ebenbürtig. Von geschickten Schülerhänden, die die Künstlerschaft des Meisters jedoch nicht zu erreichen vermögen, stammen zwei Wiederholungen des Münchner Kreuzigungsreliefs, von denen die eine in Berlin, die andere in Nürnberg verwahrt wird.



HANS LEINBERGER ◻ TRAUERNDE MARIA (um 1515)
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

Aus dem Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts ist eine überlebensgroße Sitzfigur des hl. Jakobus (Abb. S. 275), früher angeblich in der Pfarrkirche zu Wasserburg, jetzt im Nationalmuseum zu München, erhalten. Dieses Werk ist nicht nur formal sehr bezeichnend für Leinbergers immer reifer werdenden Schnitzstil, es umgrenzt auch geistig mit solcher Eindringlichkeit die psychische Verfassung seines Schöpfers, daß ich es am liebsten als ein freies Selbstbildnis des Meisters, zum mindesten aber als ein getreues Abbild des altbayerischen Rassetyps bezeichnen möchte. Zu dem hünenhaften, auf breiten Füßen ruhenden, starkknochigen Körper steht das feingeschnittene, seelenvolle Antlitz, stehen vor allem die zartgliederigen, nervösen Hände im schroffsten Gegensatz. Man sieht es diesen Händen, diesem Gesicht an, welch eine mimosenhaft empfindsame Seele in diesem grobknochigen Körper wohnt.

Ein signiertes Epitaph, das 1524 entstandene Denkmal der Familie Rohrer in St. Martin zu Landshut, zeigt Leinberger als Steinbildhauer. Die Sandsteintafel, die lange Zeit an der Außenseite der Kirche eingemauert war und erst vor wenigen Jahren einen geschützten Platz im

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Innern der Martinskirche fand, befindet sich in einem traurigen Zustand. Von den Figuren der Hauptdarstellung, der Krönung Marias, fehlen zwei Köpfe vollständig, ebenso beide Hände der Maria; alles übrige, zumal die Gruppe der Familie des Stifters, ist stark verwittert und mutwillig beschädigt. Trotz dieses beklagenswerten Zustandes ist das Relief von einer überraschenden Schönheit. Klar tritt an ihm die Fortentwicklung von Leinbergers plastischem Stil zutage. War die Gerichtsszene in Nürnberg noch ruhig und einfach bewegt, so sehen wir an den Figuren des Moosburger Altares schon eine wildere, ungebundene Formgebung, die aber immer noch im gotischen Formengeist verankert bleibt. Im Rohrer-Epitaph vom Jahre 1524 tritt das Organische der Körperdarstellung etwas zurück vor einem deutlich spürbaren Hang zum ornamentalen Ausbau der Gewandpartien. Die Faltengebung wird bewußt und mit Eifer kompliziert, doch ist sie mit so feinem Empfinden rhythmisch aufgeteilt, daß die Bereicherung als Vereinfachung des Werkes, als Steigerung des Ausdruckes wirkt. Den Höhepunkt dieser stilistischen Periode Leinbergers bildet die überlebensgroße Holzmadonna in der Landshuter Martinskirche (Abb. S. 276—78). Sie ist ein mit seltener Sorgfalt ausgeführtes großes Kunstwerk von bester Erhaltung der Form und der Bemalung. Noch einmal greift der Meister in diesem Werk den schon zehn Jahre früher ersonnenen Typus der Moosburger Mutter Gottes auf. Der Körper ist von gewaltigem Ausmaß, die Gewandmassen wild bewegt, die Gesichter von Mutter und Kind sind von einem herben, fast fremdartigen Schnitt. Jeder Begriff der landläufigen Schönheit ist umgestoßen. Leinberger baut sich aus der Kraft seiner Empfindung selbstbewußt und eigenwillig einen ganz neuen, über alle Konvention erhabenen Schönheitsbegriff auf. Man wähnt sich um zwei Jahrhunderte zurückversetzt in die Zeit der höchsten Blüte der deutschen Plastik um 1300, wenn man die monumentale Gesinnung, die aus dieser Madonnenfigur spricht, in sich aufnimmt. Es ist sicher nicht zufällig, daß Leinberger gerade in dieser Figur, die an der Stätte seines jahrzehntelangen Wirkens bleiben sollte, den ganzen Reichtum seines Könnens mit besonderer Sorgfalt ausbreitete.



HANS LEINBERGER ▫ HL. MAGDALENA (um 1515)
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

Am Ende seiner Schaffenszeit, um 1527, steht wieder ein lebensgroßes monumentales Schnitzwerk, die sitzende Mutter Gottes in der Pfarrkirche zu Polling bei Weilheim (Abb. S. 279). Die über jede Schwierigkeit erhabene Reife eines erfahrenen und tausendfach erprobten Meisters drückt sich in diesem Kunstwerk mit geruhsamer Deutlichkeit aus. Alle formalen Erkenntnisse, alle technischen Kunstgriffe, alle seelische Gestaltungskraft, das Beutegut eines langen und reichen Künstlerlebens, scheinen in diesem Werk ein letztes Mal machtvoll vom Willen des Meisters gesammelt. Die Bewegtheit der Gewandmassen ist an der Grenze des Möglichen angelangt, der Ausdruck der Gesichter von Mutter und Kind ist noch bewußter ins Geistige gesteigert als in den Früharbeiten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LEINBERGER KREUZIGUNGSRELIEF (um 1516) ▫ (NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

Aufnahme des Museums

Aus der reichbewegten Gruppe der vier Engel zu Füßen der Mutter Gottes spricht die Freude des späteren Leinberger an der Komplikation der darzustellenden Erscheinung.

Es war ein schwerer Verlust für den altbayerischen Kunstbetrieb der Spätgotik, als Hans Leinberger Ende der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts die Augen schloß. Eine ganze Generation von bayerischen Bildhauern stand künstlerisch in seinem Bann, und wenn ihn auch keiner an Originalität und technischem Können erreichte, so dankt der Zeitstil, gerade in Altbayern, seinem Einfluß doch eine gewaltige Förderung. Ein einziger Weggenosse, der Landshuter Bildschnitzer Stefan Rottaler, kann mit seinen Arbeiten neben den Werken Leinbergers bestehen. Alle übrigen niederbayerischen Schnitzer der Epoche, auch der Meister der Altöttinger Türen, Matthäus Krenіß, stehen rettungslos im Schatten seiner großen Künstlerschaft.

Heute, mehr als je, muß eine Persönlichkeit wie Hans Leinberger der zeitgenössischen Kunst ein guter Wegweiser sein. Er hatte alles, was

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LEINBERGER HL. JAKOBUS; NATIONALMUSEUM MÜNCHEN (um 1520—25)
Aufnahme des Nationalmuseums

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LEINBERGER MUTTER GOTTES IN LANDSHUT, ST. MARTIN (um 1525)
Aufnahme des Landesamts für Denkmalpflege, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. LEINBERGER ▫ MUTTER GOTTES IN LANDSHUT, ST. MARTIN (um 1525)
Aufnahme des Landesamts für Denkmalpflege, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LEINBERGER

MUTTER GOTTES IN LANDSHUT, ST. MARTIN
TEILANSICHT (um 1525)

Aufnahme des Landesamts für Denkmalpflege, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LEINBERGER MUTTER GOTTES IN POLLING (um 1527)

Aufnahme des Landesamts für Denkmalpflege, München

uns allen heute so bitter fehlt: er wurde in eine glückliche Zeit hineingeboren, in der die Kunst und das Leben noch in innigster Vermählung waren, er schaute nicht nach links und nicht nach rechts und sog alle Kraft aus dem unerschöpflichen Grund der weit aufgeschlossenen Heimaterde, auf der er unbeugsam und breitspurig stand, fest mit ihr verwurzelt, wie ein starker Eichbaum, der seine tausend Blätter ruhig dem Sturm hingeben kann, weil sein Mark mit der Unendlichkeit der Erde unlösbar verbunden ist. Hubert Wilm

FRIEDRICH DER GROSSE UND DIE KUNST*)

Alle Verehrer des großen Königs und die Freunde der Kunst des 18. Jahrhunderts müssen dankbar die handliche schöne Ausgabe begrüßen, die Paul Seidel kürzlich von seinem vor zehn Jahren erschienenen umfangreichen Prachtwerk über Friedrich den Großen und die bildende Kunst veranstaltet hat. Niemand anders als der langjährige

*) Paul Seidel, „Friedrich der Große und die bildende Kunst". Leipzig und Berlin, Giesecke & Devrient, 1922. Mit 30 Vollblättern nach Radierungen und 133 Textabbildungen nach Zeichnungen von Peter von Halm, sowie weiteren 19 älteren Zeichnungen und Kupferstichen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

treue Pfleger und unermüdliche Durchforscher des hohenzollernschen Kunstbesitzes war imstande, ein so geschlossenes und zusammenfassendes Bild von der Kunsttätigkeit des großen Preußenkönigs zu geben. Jahrzehnte dauernde eindringende Quellenforschungen und Beobachtungen der Denkmäler, deren Einzelheiten in einer Reihe grundlegender Bücher und Abhandlungen im Hohenzollern-Jahrbuch und im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen bekanntgemacht worden sind, sind diesem Buche voraufgegangen, das somit einen wesentlichen Teil der Lebensarbeit des Verfassers darstellt. Die Kunstbetätigung Friedrichs wird in den größeren Zusammenhang des Kunstlebens am preußischen Hofe gebracht durch das einleitende Kapitel, das die Jugendeindrücke Friedrichs, vor allem die ausgedehnten Bauschöpfungen seines Großvaters, des prunkliebenden ersten Preußenkönigs, darstellt. Es folgt der Abschnitt „Rheinsberg", wo sich alles das in der ländlichen Stille vorbereitet, was nach der Thronbesteigung zu so glänzender Entfaltung gedeihen sollte. Den Höhepunkt bezeichnet die Reihe der Abhandlungen über den König als Bauherrn, als Schöpfer der weltberühmten Rokokoschlösser in Charlottenburg und Potsdam. Die gleiche Bewunderung wie der vollendete Geschmack Friedrichs auf dem Felde der Baukunst verdient seine Betätigung als Sammler von Gemälden und Skulpturen, als Beförderer der Malerei und der Bildhauerei, der Kupferstecherkunst, der Porzellan- und Goldschmiedekunst. In allen diesen Äußerungen spricht sich die einzigartige Persönlichkeit unseres großen Königs nicht minder klar wie in seinen eigenen geistigen Schöpfungen aus. Die wechselvolle Entstehungsgeschichte vieler der Kunstwerke, die durch Seidels unermüdete Nachforschungen vor unseren Augen wieder auflebt, trägt dazu bei, die Vorstellung vom Charakter und von der Geistesrichtung Friedrichs zu erweitern. Aber auch für alle Gebiete der Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts stellt das Seidelsche Buch ein Quellenwerk ersten Ranges dar. Die Bedeutung eines solchen auf jahrzehntelangen Urkundenstudien beruhenden Buches ist für die Kunstwissenschaft um so größer, als die Verhältnisse gegenwärtig und auf lange Zeit hinaus derartige langwierige und opfervolle Untersuchungen nicht mehr ermöglichen. Als Ergänzung zu dieser in einheitlichem Flusse fortschreitenden Darstellung steht das „Hohenzollern-Jahrbuch" da, das unter Seidels Leitung nahezu zwanzig Jahre hindurch eine unerschöpfliche Fülle des wichtigsten Materials zur Kunstgeschichte des Hauses Hohenzollern und damit zur deutschen Kunstgeschichte vom 17. bis zum 19. Jahrhundert ans Tageslicht gebracht hat: ein Ruhmeskranz unseres ehemaligen Herrscherhauses.

An dieser Stelle drängt es den Berichterstatter, voller Dankbarkeit der steten Förderung zu gedenken, die der verehrte Verfasser überhaupt allen wissenschaftlichen Bestrebungen gewährt hat, die auf die Bearbeitung unserer ehemaligen Königsschlösser gerichtet waren. Hermann Schmitz



HANS LEINBERGER, WERKSTATT — FRAGMENT AUS EINER DARSTELLUNG DER BERGPREDIGT (NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

Aufnahme des Museums

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX MAYRSHOFER IM WALDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL STERRER BILDNIS

KARL STERRER

Wir haben schon einmal in diesen Blättern die Grundlagen von Karl Sterrers Kunst zu kennzeichnen versucht. Seither sind mehrere Jahre vorübergegangen. Sie haben schon in die äußeren Verhältnisse des Künstlers eine bedeutsame Veränderung gebracht. Denn Sterrer ist inzwischen — nach Ferdinand Andri und fast gleichzeitig mit Peter Behrens — Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien geworden, die längst notwendige Verjüngung der Hochschule ist jetzt auch auf seine Schultern gelegt.

Aber in demselben Zeitraum ist auch seine Kunst stattlich herangewachsen. Ihr Charakter ist nicht anders geworden. Denn bei einem so klaren und festen Naturell, verankert in einer großen Tradition, die von Michelangelo hinabführt bis zu Poussin und Feuerbach, beharrlich auch im Gewitter der neuesten Kunsttriebe, war ein gründlicher Umschwung nicht zu erwarten, sondern nur ein gerades und ruhiges Reifen. Man darf in dieser Beharrlichkeit nicht Starrheit, nicht Rückständigkeit sehen. Warm und stark geht das Blut in diesem Künstler, warm und stark schlägt sein Gefühl jedem echten Auftrieb in der Kunst, auch dem Ex-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

pressionismus, entgegen, und durch beides ist er ein trefflicher Lehrer der Jugend. Aber stärker noch ist in ihm der Wille zu seinem Weg, das Verlangen nach dem Fertigen. Denn das vorderste Merkmal seiner Kunst ist Männlichkeit. Sie mag für sich nicht das Halbe, nicht das Experiment, sondern nur das in seiner Art Vollendete. Sie mag nicht das Blendwerk der modischen Manieren, mit denen sie kraft ihres Könnens leicht konkurrieren könnte, sondern nur das Eigene. Sie hat ihren Standpunkt und ihren Horizont, von dem sie nicht läßt.

Denn dieser Künstler ist ein Mann. Wille und Tat sind bei ihm eins. Aber dazwischen liegen — was die Hemmungslosen nicht sehen und die Leichtfertigen nicht achten — die vielen tragischen Stationen der Selbstüberwindung. Und dadurch ist Sterrer in unserer fahrlässigen, zerrissenen Zeit eine Erscheinung von sittlichem Werte.

In den Jahren seit unserer letzten Schilderung hat der Künstler die beiden widerstreitenden Bewegungen seines Frühwerkes fast überwunden. Wollte man die inzwischen vollzogene Entwicklung mit einem kurzen Worte bezeichnen, man müßte sagen: die romantische Schwermut, die innere Stimme des Künstlers, hat jetzt völlig heimgefunden in die klassisch gebändigte Form. Das Stilergebnis dieser Zusammenkunft von zwei gegensätzlichen Elementen ist ein neues, von herben Rhythmen umfaßtes Barock.

Unter den Bildnissen von Sterrer ist eines, das — trotzdem es nur ein Bildnis ist — die wesentlichen Merkmale auch der übrigen Werke, die figuralen Kompositionen und die Landschaften nicht ausgenommen, am einfachsten enthält. Es eignet sich deshalb am besten für eine ins einzelne gehende, einleitende Betrachtung.

An der Brüstung eines Fensters, vor dem strengen Stabnetz der Glasfelder, lehnt ein schlankes, knochiges Mädchen. Ihr Körper ist uns breit zugekehrt, der Kopf mit dem verschlossenen Zug zur Seite gewendet und ein wenig nach unten geneigt. Von einem klaren, einfachen Umriß gehalten, spricht zunächst die Gebärde. Dann jene Größe der Form, die wiederum auf die einfachste Weise aus dem Verhältnis der Figur zu den dahinter auftretenden Erscheinungen gewonnen wird. Denn die Figur des Mädchens stößt mit Kopf und Knie gegen den Bildrahmen und überragt doch die drei- und mehrstöckigen Giebelhäuser des nahen Hintergrundes. Die vorne streng geraffte Linie wird in der Gruppe an der Brücke schlaffer verknüpft und von dem absteigenden Schwunge eines Gemäuers müde hinausgeführt. Melancholisch steht die dunkle Färbung der Stubenszene gegen die blaß erhellte Gassenzeile und dazwischen erscheint das Paar am Kai wie das Schicksal des sinnenden Mädchens.

Die Haltung dieses Bildnisses kehrt in den freien figuralen Kompositionen und in den Landschaften wieder. Die Zeichnung behauptet ihre Herrschaft auch in den Gemälden. Der menschliche Körper bleibt die Wurzel aller Gestaltung. Eben deshalb kehrt Sterrer immer wieder zum Akte zurück. Es sind meist Frauenakte, stark im Knochenbau, fest und sehnig im Fleische. Der plastische Trieb des Künstlers kommt hier am sinnfälligsten zum Vorschein. Aber auch sein Verhältnis zur Natur. Schon in diesen Studien vereinfacht, verstärkt und vergrößert er die gegebenen Formen und modelliert sie so, daß sie, was ihnen an unmittelbarer Lebendigkeit verloren geht, an statuarischem Dasein gewinnen. Bei der Übertragung ins Bild kommt dann ein schwerer Atem über sie, unter dem Pinsel werden die Körper weicher und ruhen jetzt mit gelösten Gliedern. Aber sie bleiben, nach Erscheinung und Seele, die Wegweiser in alle übrigen Teile des Werkes, selbst die Landschaften holen aus ihnen nicht nur ihre Stimmung, sondern auch ihre Form. Für diese Kunst gilt der Leitsatz: Der Mensch ist das Maß aller Dinge.

In den Themen der Gemälde ist eine Wiederkehr. Sie sind „monoton". Aber diese Monotonie hat Kraft und Charakter. Das gilt nicht bloß für die Motive der Gebärden, der Gruppen und des Aufbaues, sondern auch für ihre rhythmische Fesselung. Und das gilt auch für ihre inwendige Sprache. Der „Bergsee", in dessen stahlblankem Spiegel die beschneiten Felsrücken träumen, die „Befreiung", die „Mondnacht" und die „Nacht", worin — auf Steine oder Wolken gebettet — die Gestalt des erschöpft lagernden Weibes wiederkehrt, das alles hat eine innere Stimme. In den mächtigen Körpern ist der Kampf ausgekämpft, sie ruhen, niedergezwungen von Mattigkeit und Schwermut. Man könnte Sterrer einen deutschen Chassériau nennen.

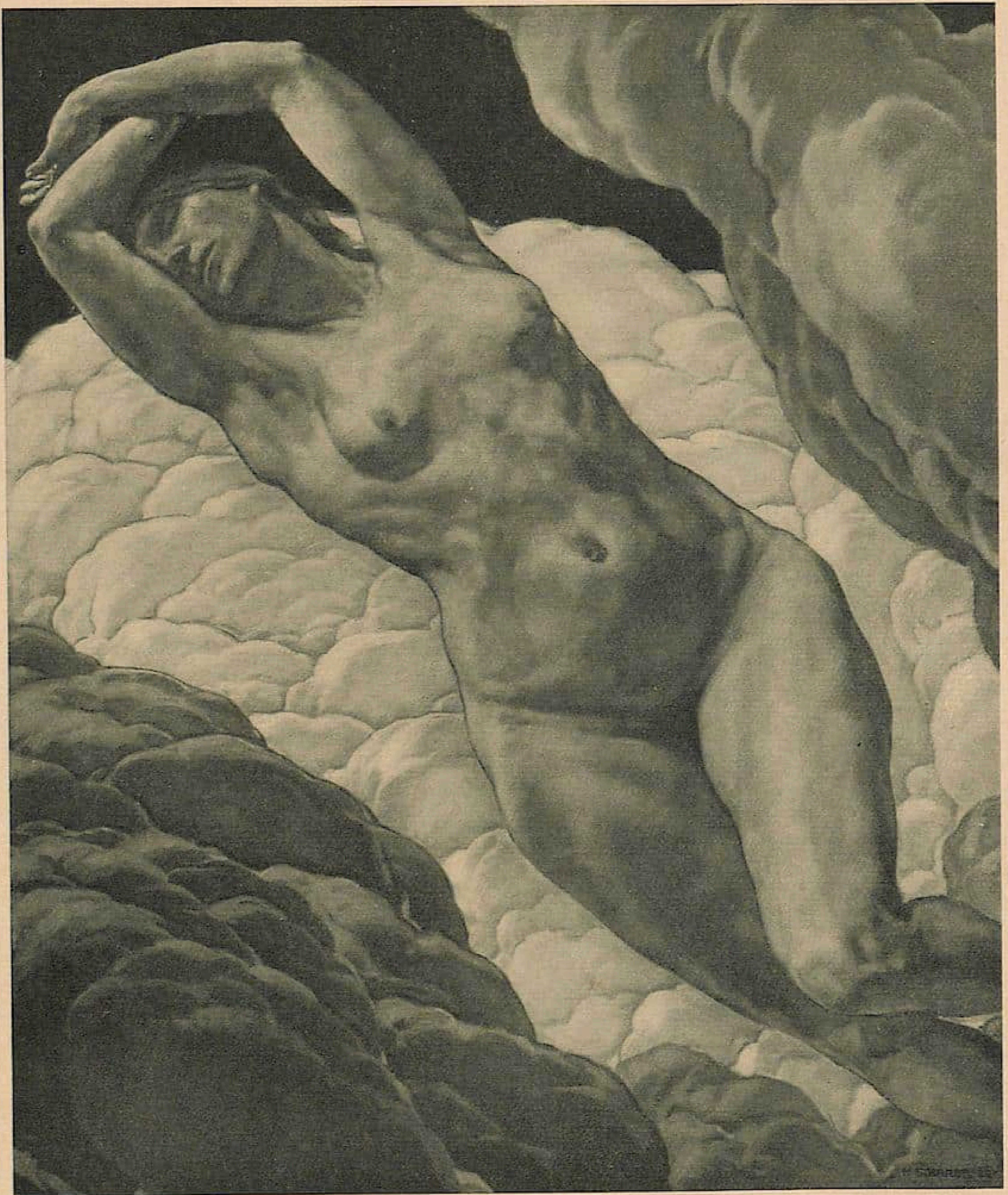
In dem Bilde „Der Abend" finden sich die Figuren und die Landschaft gleich gewichtig zusammen. Der Künstler ist aus den entrückten Gefilden der Mythologie, aus den eisigkalten, sternennahen Regionen, wo er je später je mehr mit besonderer Vorliebe verweilt, herabgekommen zu einem düster bewaldeten Kessel, zu den urwüchsigen, bäurischen Bergmenschen. Im mittleren Grunde grasen noch die Schafe, aber vorne schlafen schon der Hirt und die Hirtin, der Mann und das Weib. In der Verschränkung dieses Paares findet der niedersteigende Bau, findet die heroische Einsamkeit der abendlichen Umwelt den festen, feierlichen Abschluß.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL STERRER ÖLBERG

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL STERRER DIE NACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL STERRER BILDNIS

Die Färbung ist wärmer geworden, die sonst mühsam gebändigte Sinnlichkeit atmet hier freier aus.

Von den Bildern des Künstlers stehen mir diese romantischen am nächsten. Und wiewohl Sterrer sie nur selten malt, wiewohl seine Neigung gerade in der letzten Zeit den kühleren, strengeren sich zugewendet hat, meine ich, daß seine künftige Entwicklung auf romantischer Fährte gelegen ist.

Vielleicht meine ich das, weil ich es wünsche. Denn der Künstler muß nach so viel Ruhe auch der Bewegung, nach so viel Ernst auch dem Frohsinn freien Lauf lassen. Er muß, soll sein Werk sich verjüngen, nach den Abenden und den Nächten auch den sonnenvollen Tag heraufführen. Seine Arbeit ist reif geworden. Aber das ist nur die erste Reife. Die zweite wird, so hoffen wir, eine Entspannung der Form, eine leichtere Rhythmik und ein bejahendes Lebensgefühl bringen. Denn Sterrer ist noch auf dem Wege. Max Eisler

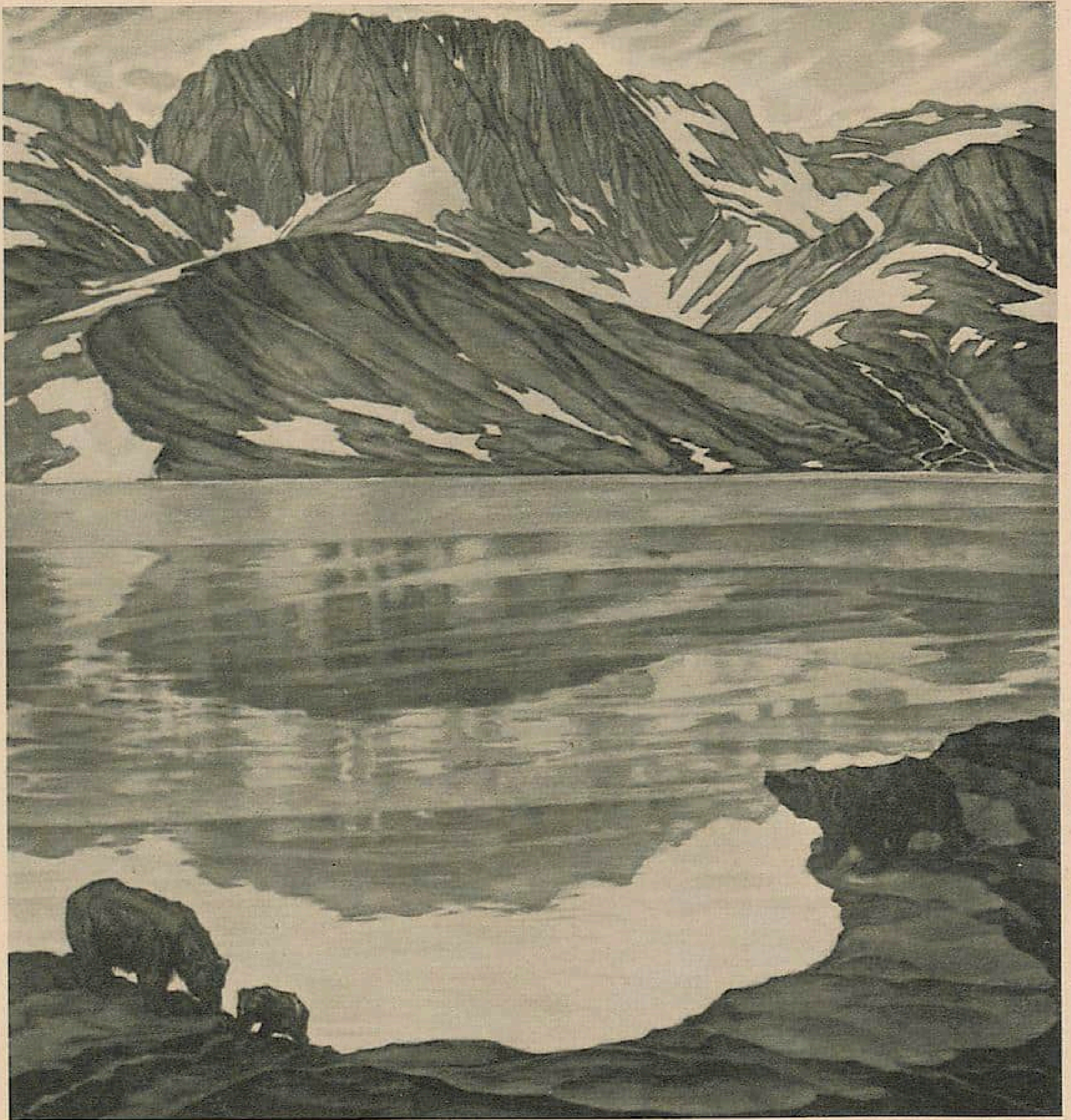
„Das vorige Jahrhundert trägt den Spottnamen des aufgeklärten, das unsrige wird dereinst das gebildete heißen. Heutzutage strömen nämlich einem jeden, er sei so dumm wie er wolle, so viele einzelne Funken der Bildung zu, daß er sich eben mit Haut und Haaren für gebildet hält. Vor Zeiten war jeder ein Esel auf seine Faust und ließ die Welt in Frieden; jetzt dagegen hält man sich für gebildet, flickt eine „Weltanschauung" zusammen und predigt auf die Nebenmenschen los. Lernen will niemand mehr, schweigen noch weniger, einen andern in seiner Entwicklung anerkennen am allerwenigsten. Es ist um des Teufels zu werden." Jakob Burckhardt, 1844

Alle ästhetischen Meinungen sind Abstraktionen, d. h. aus dem Geschaffenen gezogen, kommen also stets hinterher und können nie Gesetze werden, — außer — leider — für einige Generationen Publikum. Inzwischen sorgt dann die Kunst für neue, wenn es einen guten Jahrgang gibt. Böcklin

„Hüte sich jeder Künstler vor dem Zersetzenden der Wissenschaft", hat Cornelius gesagt, dessen geistigen Scharfblick selbst diejenigen gelten lassen werden, welche seine Kunstrichtung nicht billigen.

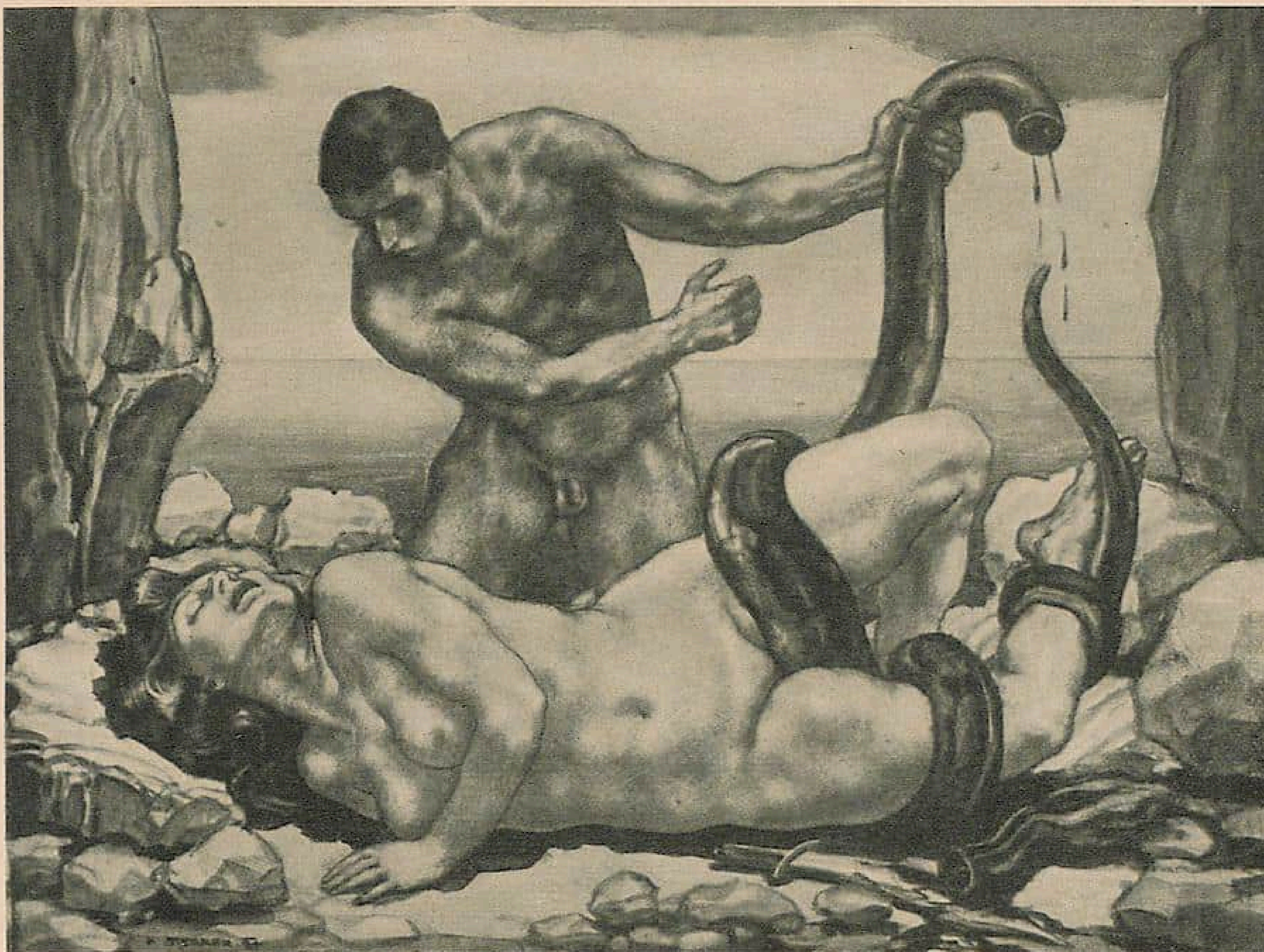
Langbehn

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL STERRER BERGSEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



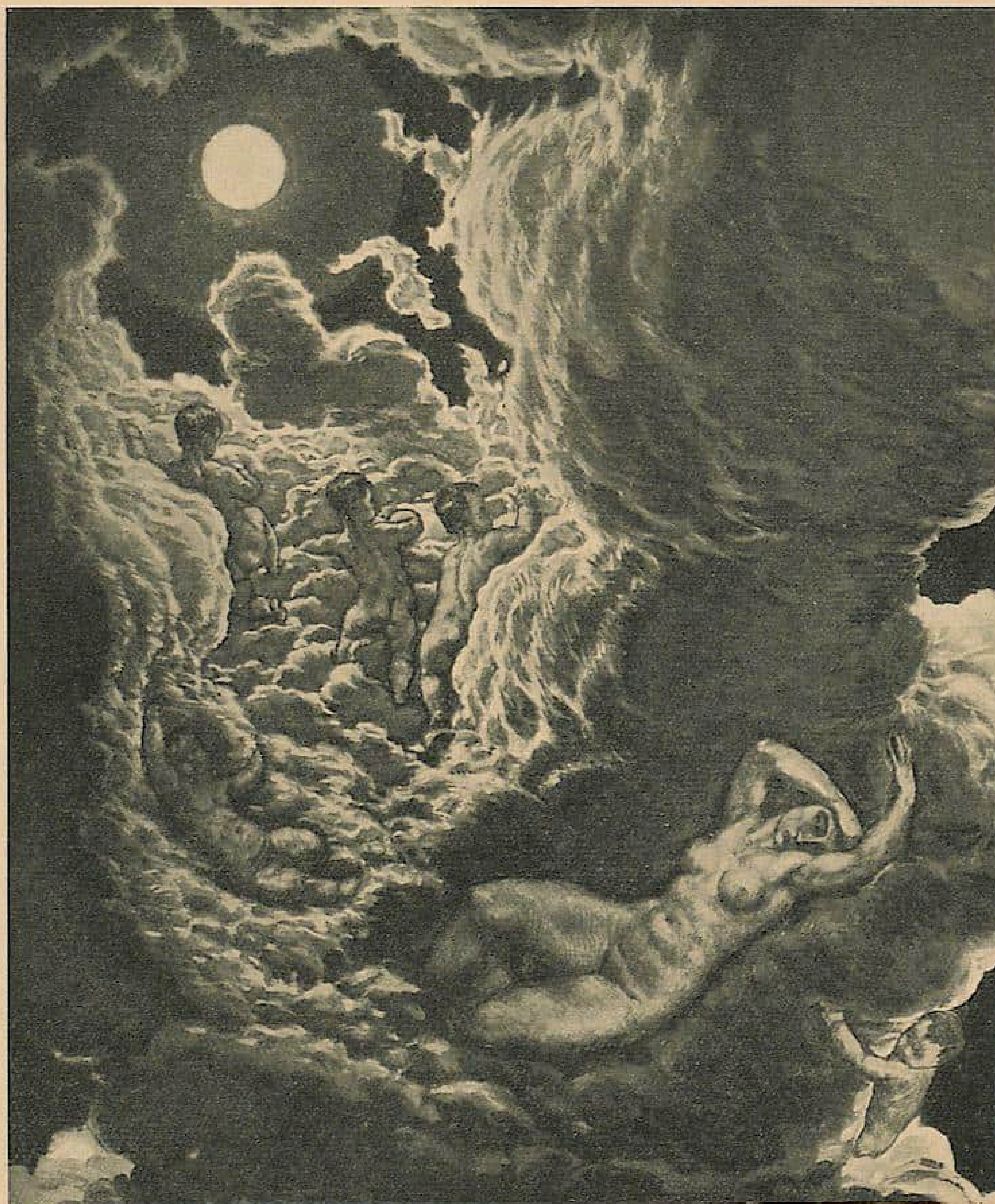
KARL STERRER BEFREIUNG

DIE AUSSTELLUNGEN DER SECESSION UND DER BRÜCKE IN BERLIN

Dem, der sich über das Berliner Kunstschaffen orientieren will, wird dies durch die bis zur Unübersichtlichkeit gewordene Dezentralisation außerordentlich schwer gemacht. Die vielen Vereinigungen, unzählige Kunsthandlungen und Ausstellungslokale breiten schon rein quantitativ ein so ungeheures Material vor den Beschauer, daß er nur mit der größten Anstrengung sich ein möglichst objektives Bild von der künstlerischen Produktion machen kann. Ist es ja bereits so weit gekommen, daß man manchmal drei verschiedene Ausstellungsräume aufsuchen muß, um die letzten Werke desselben Künstlers kennen zu lernen. Sicher hat die große Zahl der Ausstellungen auch ihre guten Seiten: es hat den Anschein, als brauchte man heute nicht mehr zu befürchten, daß Talente wegen Unbekanntheit und Unverständnis zugrunde gehen könnten. Man erhält den Eindruck, daß alles, auch das in den verborgensten und ärmsten Malerateliers Geschaffene, hervorgezogen wird. Das heutige Publikum hat ja eine aufrichtige Furcht vor der Möglichkeit, daß es seine zeitgenössischen Künstler verkennt und neigt demzufolge leicht zu einer Überschätzung von ganz ephemeren Künstlererscheinungen. Aber es bleibt dabei immer noch die Möglichkeit, daß sehr bedeutende Künstler, die ihrer ganzen psychischen Veranlagung nach ein Heraustreten und einen Kampf um äußere Anerkennung scheuen, wie auch in früheren Zeiten, erst nach ihrem Tode aufgespürt und richtig gewertet werden. Von solchen möglichen Ausnahmen abgesehen, läßt sich der gute Durchschnitt in Ausstellungen, wie sie jetzt die Secession und die Brücke bieten, doch kennen lernen, da in ihnen von einer größeren Anzahl bekannterer Künstler die besten Werke ihrer letzten Produktionszeit gezeigt werden.

Bei den Ausstellungen der Secession hat man nie den Eindruck, daß die dort ausstellenden Künstler große, innere, künstlerische Wandlungen durchmachen; vielmehr handelt es sich bei den meisten um eine beständige, ziemlich eintönige Produktion. Eine Ausnahme, aber eine Ausnahme von ausgezeichneter Qualität, bietet unter dieser etwas grauen Gefolgschaft der Präsident der Secession, Lovis Corinth. Es gibt wohl kaum einen deutschen Künstler, der in den letzten Jahren eine so überraschende und künstlerisch so wichtige Entwicklung genommen hätte wie dieser 65 jährige. Von jenen Werken aus, welche er bis vor einigen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

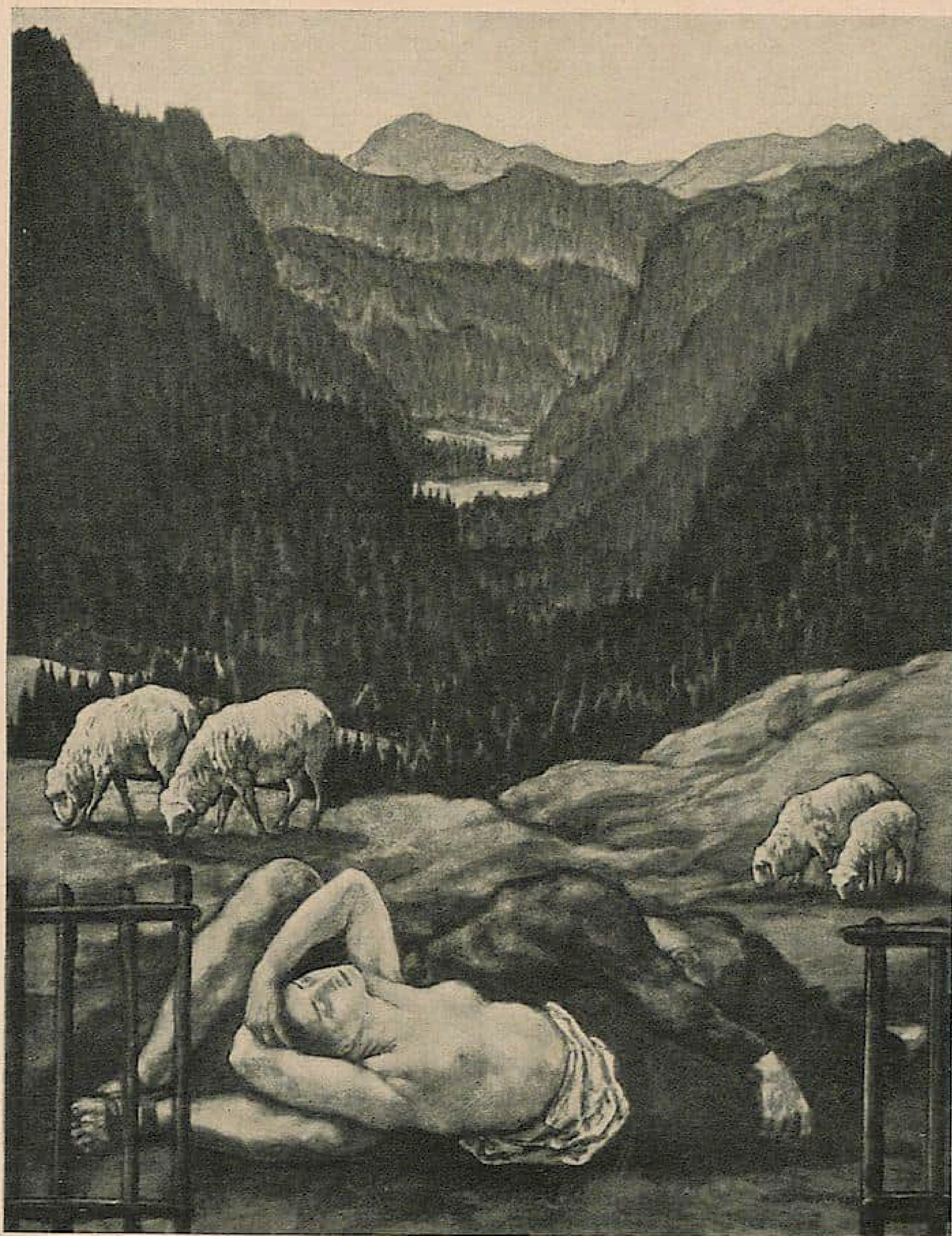


KARL STERRER MONDNACHT

Jahren geschaffen hat und welche das Bild einer stagnierenden, nichts Neues mehr bietenden, wenn auch qualitativ sehr hohen, impressionistischen Malkunst darbieten, konnten sich Bilder, wie er sie nun seit drei Jahren dem erstaunten und bewundernden Publikum zeigt, nicht erwarten lassen. Was Corinth jetzt anstrebt und erreicht, bildet unter Beibehaltung aller technischen Errungenschaften des Impressionismus einen vollständigen prinzipiellen Gegensatz zu dieser Richtung. Dieser Künstler ist ein Beispiel dafür, daß man den Impressionismus nur mit seinen eigenen Waffen schlagen kann. Nur derjenige kann zu einer über die äußerlich sichtbare Natur hinauswachsenden Kunst gelangen, der eben diese äußerliche Sichtbarkeit vollkommen beherrscht. Dieses Können hat Corinth in hohem Grad und er verdankt es, so anscheinend veraltet dies auch heute klingt, zum großen Teil seiner vergangenen, akademischen Schulung. Er studierte in den achtziger Jahren beim sehr tüchtigen Loefftz in München, nachher in Paris bei den als historischen Kitschmalern berüchtigten Fleury und Bougereau, die ihm aber als Lehrer für das rein Erlernbare, Reale recht nützlich waren und bei ihm jene solide Basis schufen, welche auch seine letzten so sehr modernen Bilder durchaus als organisch in seiner Entwicklung gelegen empfinden lassen.

Bezeichnenderweise spiegeln Landschaften und Stilleben sein neues Stilwollen am besten wider, denn diese hat er in seiner impressionistischen Periode am tiefsten erlebt, diese kann er also auch am sichersten umgestalten, während seine figuralen Bilder, welche auch schon früher einen so starken literarischen Beigeschmack hatten, diesen auch jetzt nicht vollständig abstreifen können. Und es ist ja auch klar, daß die erste Etappe der neuen, anti-impressionistischen, komponierenden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL STERRER ABEND

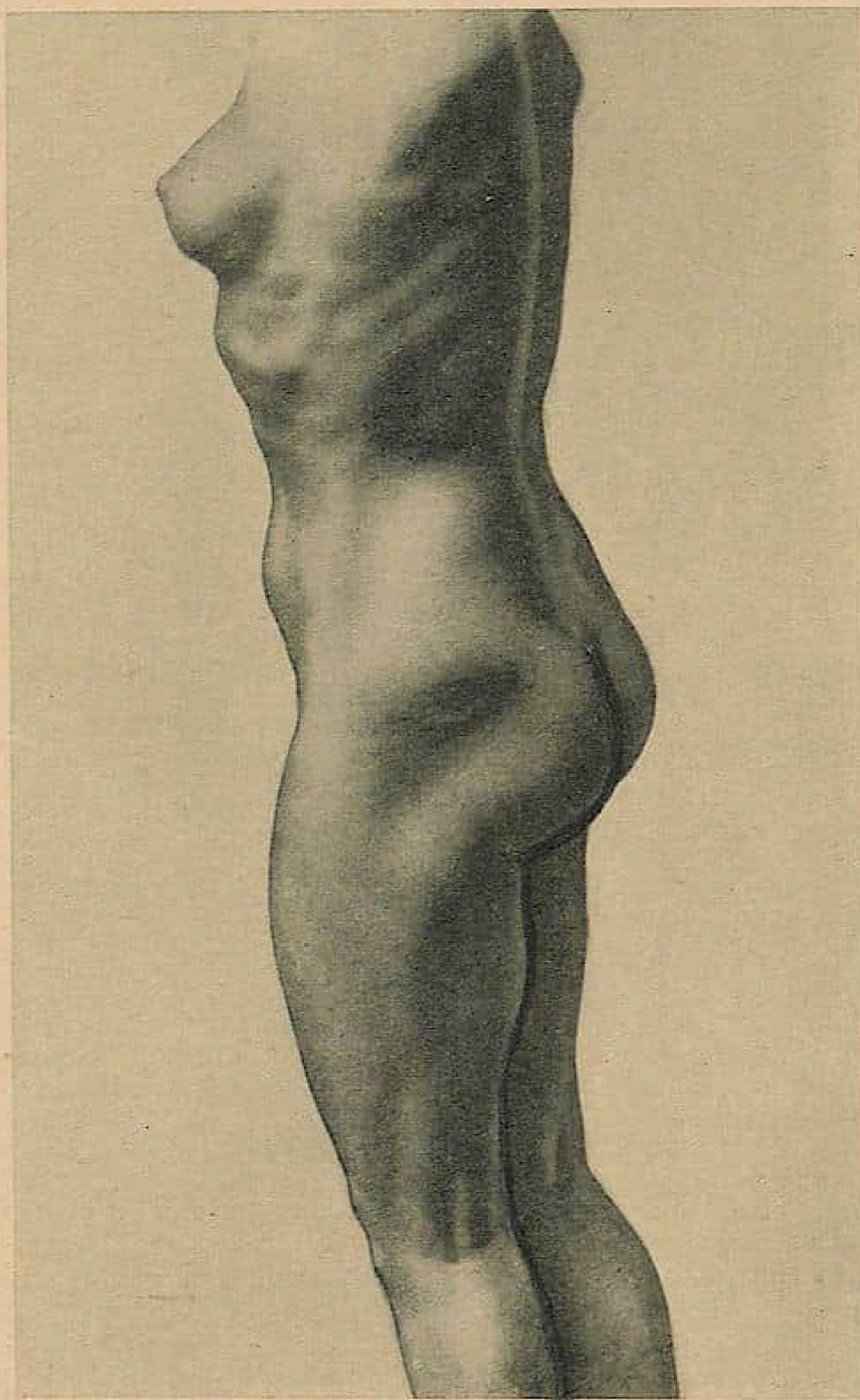
Kunst nur Landschaften und Stilleben bilden können, welche innere seelische Probleme bei weitem nicht in dem Maße in sich tragen, wie figurale Kompositionen, an die man erfolgreich wohl erst nach der Beherrschung der rein formalen Probleme der neuen Kunst wird herantreten können. Von jenen jetzt so berühmt gewordenen Landschaftsbildern, in welchen Corinth den Walchensee künstlerisch neu erstehen läßt, ist eines auch auf der Ausstellung der Secession zu sehen. Es ist eine wild hingesetzte, ungemein wuchtige, koloristische Vision, deren einzelne Farben, trotz des hinreißenden Schwunges des Ganzen, sorgfältig gegeneinander abgewogen sind. Er gebraucht wenige, aber sehr leuchtende Farben: aus Blau, Rot, Gelb und Grün baut sich hier eine summarische Farbeneinheit auf. Interessant ist die prinzipielle Verwandtschaft solch eines flimmernden und phosphoriszierenden Bildes mit irgendeiner Renoir-Landschaft, trotz des großen Temperamentsunterschiedes, der zwischen beiden Künstlern herrscht. Denn auch Renoir ist ein Künstler, der bei aller technischen Verwandtschaft mit den Impressionisten doch nicht diesen zuzuzählen ist, da seine Bilder im Vergleich mit impressionistischen, etwa mit jenen Monets, entschieden komponiert wirken. Aber während bei Renoir die einzelnen Sachen nur wie angedeutet sind, steht bei Corinth alles plastisch-wirklich da. Und doch wirkt die Corinth-Landschaft bei aller Wucht auch wieder zart und duftig, an Renoir erinnernd. Ein viel schwierigeres Problem versucht Corinth in einem anderen Bilde: er will eine Großstadtansicht, die von Menschen wimmelnde „Unter den Linden" farbig und formal einheitlich erfassen. Restlos ist ihm die Lösung dieser Aufgabe nicht gelungen, denn die Farben-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

werte der einzelnen Details machen sich noch allzu stark bemerkbar und stören den Gesamteindruck. Aber um zu sehen, einen wie großen Schritt auch dieses Bild, was die einheitliche Zusammenfassung betrifft, gegenüber den Impressionisten bedeutet, genügt ein Vergleich mit Straßenbildern Pissarros, in denen zur formalen Vereinheitlichung noch gar kein Versuch unternommen erscheint. Erwähnt sei von Corinth noch ein ganz besonders wirkungsvoll auf Lila, Blau, Gelb und Weiß zusammengestimmtes Früchtestilleben. Gegen Bilder von dieser Qualität fallen die figuralen Kompositionen wie z. B. ein Christus am Kreuz durch ihre zu brutal-inhaltlichen Effekte ab, und wirken nicht so sehr schmissig als verhauen.

Verhältnismäßig Corinth qualitativ am nächsten kommen die Landschaften Franz Heckendorfs. Man fühlt in ihnen etwas von der Leichtigkeit, von der Naturnähe der Bilder Corinths, wenn auch die Komposition ein wenig effekthascherisch und schematisch, die Farben etwas zu isoliert und grell wirken. Auch Wilhelm Kohlhoff steht seiner ganzen Auffassung nach Corinth nahe. Er strebt feine Farbenwirkungen an, gebraucht aber oft Verlegenheitslösungen, verwischt die Farben in oberflächlicher Weise und schadet dadurch der beabsichtigten Kompositionseinheit. Bruno Krauskopf möchte vielleicht der Wuchtigkeit Corinths näher kommen. Mit einer feinen, stillen an Renoir anklingenden Landschaft ist Kurt Badt vertreten.

Man könnte beinahe paradoxerweise sagen, daß jene Künstler, die etwas an Corinth erinnern, im Grunde eigenartiger und auch wichtiger für die weitere Entwicklung sind, als die anderen, welche im ersten Moment vielleicht einen originelleren und lauteren Eindruck machen. So hat besonders Willy Jaeckel eine willkürlich-übertriebene und sinnnlos-gequälte Art, seine Berge und Liebespaare zu malen, die als ermüdende Manier wirkt. Seine eintönig gelb-braune Farbe macht die Bilder auch nicht überzeugender. Hat man ein einziges Bild von ihm gesehen, so kennt man alle. Nicht uninteressant ist Boris Grigoriew, wenn auch seine Art, die Köpfe plastisch zu zergliedern, schematisch zu werden droht. Erich Waske hat sich die großartige Flüchtigkeit Munchs als Vorbild genommen, Ernst Fritsch die ergreifend einfachen Bilder Henri Rousseaus. Viele Maler, die im Grunde genommen Impressionisten sind, versuchen es trotzdem mit figuralen Kompositionen; man kann diesen Versuchen sein Interesse nicht vollständig versagen, jedenfalls sind sie bezeichnende Beiträge dieser Übergangszeit. So Leo v. König, Philipp Franck, Erich Klossowski und einige andere, die charakteristischerweise oft an Daumier anknüpfen, als denjenigen Meister der Komposition im 19. Jahrhundert, bei dem neben dem Formalen auch das Inhaltliche noch eine bedeutende Rolle spielt. Dieses Streben nach Komposition, welches die meisten Teilnehmer der Ausstellung, die älteren und die jüngeren gleicherweise beseelt, gibt der Veranstaltung der Secession eine gewissermaßen einheitliche Färbung, wenn auch das Bestreben sich vorläufig noch oft bloß in einem Anknüpfen an vorhergehende Kunstrichtungen äußert. Mit diesem Übergangsstadium der ausstellenden Künstler hängt es auch zusammen, daß die Plastik, welche ja ihren wahren Ausdruck erst mit dem Durchbruch der neuen komponierenden Richtung erhält, auf dieser Ausstellung noch weniger zu positiven Ergebnissen gelangen kann, als die Malerei.



KARL STERRER — STUDIE

Kann man also bei der Secession, abgesehen von der herausragenden Künstlerpersönlichkeit Corinths, eigentlich nur tastende Versuche eines Loskommens von der früheren Kunst beobachten, so müssen wir, falls wir etwas darüber Hinausgehendes, Zeitgemäßes sehen wollen, uns anderen Künstlern zuwenden: zu jenen, welche jetzt wieder unter ihrem alten Kriegsnamen der „Brücke“ in der Galerie Möller ausstellen. Bekanntlich war die Brücke, welche 1905 von Kirchner, Heckel, Schmidt-Rotluff, Otto Müller und Pechstein begründet wurde, die erste geschlossene Manifestation der Abkehr vom Impressionismus in Deutschland. Die Vereinigung als solche besteht zwar nicht mehr, aber die früheren Mitglieder stellen manchmal doch noch zusammen aus und bei solchen Gelegenheiten sieht man mit Freude, wieviel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kraft diesen Künstlern, von denen auch die erste Initiative zur neuen Kompositionskunst ausging, noch immer innewohnt. Die Begründer der Brücke sind alle um 1880—83 geboren, sie haben nun ihre stürmische, revolutionäre Jugendentwicklung, in welcher man übertreiben mußte, um überhaupt zu Resultaten zu kommen, hinter sich und schaffen jetzt, in ihrem reifen Mannesalter, Werke, welche wohl zu den wichtigsten und auch besten der heutigen deutschen Kunst zu rechnen sind.

Besonders vor den Bildern Ernst Ludwig Kirchners, des eigentlichen Begründers der Brücke, hat man den Eindruck, daß sich hier rein durch die Form, ohne Abgleiten ins Literarische, wahre und tiefe, innere Erlebnisse auswirken. Seine besten Werke sind wie aus einer neuen künstlerischen Welt, immer ist aber noch das ursprüngliche Herauswachsen aus der Natur zu fühlen. Er verwendet seine wenigen Farben ziemlich ungebrochen und es entstehen trotzdem oder vielleicht gerade deshalb, feine und sympathische Gesamtwirkungen; die „Frau im Kaffeehaus" ist aus Blau, Grün und Gelb, die „Schneelandschaft mit Eisenbahn" aus Rot, Weiß und Braun aufgebaut. Die „Absteigende Kuhherde" vermeidet — darin einzelnen Tierbildern Marcs ähnelnd — nicht vollständig die Gefahr des Dekorativen.

Neben Kirchner ist wohl Erich Heckel der bedeutendste Künstler der Brücke. Sein „Friseurladen" ist vielleicht jenes Bild der Ausstellung, welches am meisten Kultur und Tradition besitzt. Eine gewisse Verwandtschaft zu dem bekannten Bilde von Henri-Matisse mit den zwei Frauen, von denen die eine der andern die Haare ordnet, beweist noch keine Abhängigkeit und gereicht Heckel bloß zur Ehre. Es ist eine in Linien ganz glänzend abgewogene Gleichgewichtskomposition mit drei Figuren, welche hier dem Künstler innerhalb eines schwierigen, schmalen Hochformats gelungen ist. Mit zwingender Sicherheit ordnet sich jeder Strich unter das Ganze. Die Farbe muß hier hinter der Wichtigkeit der Linie zurücktreten. Wenn auch dieses Bild im Vergleich zu den übrigen Werken Heckels etwas farblos wirkt, so gibt es doch auch innerhalb dieser beschränkten Farbgebung recht feine Abstufungen. Keines seiner anderen Bilder erreicht die formale Strenge dieses Werkes. Die Vorzüge des „Varieté" sind auf koloristischem Gebiete; es sind wirklich sehr originell gewählte, wenn auch nicht genügend nuancierte Farben, welche hier miteinander spielen und die mit dem sehr interessant aufgefaßten Thema gut zusammengehn. Gegen diese zwei Qualitätswerke können sich die übrigen Bilder Heckels trotz einzelner schöner Partien nicht halten und sie wirken — aber eben nur im Vergleich mit diesen seinen besten Arbeiten — etwas schematisch, formelhaft.

Karl Schmidt-Rotluff ist ganz anderer Art wie die beiden vorher besprochenen Künstler; neben diesen wirken seine in großen Flächen hingesetzten, dekorativen Farben im ersten Moment laut, beinahe brutal. Dieser Eindruck der Brutalität beruht aber eher auf einem Temperamentunterschied zwischen ihm und den viel zarteren Kirchner und Heckel. Gerade die jetzt ausgestellten Werke Schmidt-Rotluffs, vor allem die „Frau mit dem Spiegel" zeigen gegenüber seiner früheren Arbeitsweise eine gewisse Beruhigung und Abgeklärtheit, die Farben werden bildmäßiger begründet, wenn auch noch immer ein gewisser plakatartiger Effekt bleibt. Von einer unleugbaren Brutalität aber sind die Bilder Max Pechsteins, der allzusehr darauf ausgeht, das Publikum durch ein inhaltliches, literarisches Interesse zu überraschen und zu fesseln. Er wird nicht müde, seine Südseeinseltypen, Negerplastiken und Gauguinfiguren in einem grellen Ensemble zu Bildern zu kombinieren; seine krassen Farben haben jedoch gegenseitig nichts miteinander zu tun. Emil Nolde hat zwar auch ein etwas zu äußerliches Interesse an seinen immer wiederkehrenden Typen mit den riesigen Köpfen und den auffallenden, roten Lippen, aber trotzdem erreicht er mit ihnen in seinen Bildern einen gewissen, wenn auch etwas zu ostentativ vorgeführten geistigen Ausdruck; die grellen Farben haben in ihrem Schwung manchmal etwas Kühnes, Neuartiges. Geschmackvoll sind die auf Linienrhythmus basierten Aktbilder Otto Müllers; sie sind beinahe farblos und wirken trotz ihrer straffen Komposition wie hingehaucht. Auch ein junger Nachwuchs zeigt in dieser Ausstellung seine Werke. Unter diesen Jüngeren, welche nicht zu den ursprünglichen Mitgliedern der Brücke gehören, ist neben Béla Czobel und W. R. Huth wohl Franz Radziwill derjenige, welcher am meisten Ursprünglichkeit und ein eigenwilliges Talent vermuten läßt; sicher ist hier noch viel literarischer Einschlag, aber die Bilder sind aus intensiven, aufrichtigen, freudigen Farbenerlebnissen geboren und das ist etwas, was man heute anerkennen soll.

Nur eine unerbittlich ehrliche, nicht im geringsten auf Bluff ausgehende, mit allem Können der vergangenen Kunstperioden ausgestattete Arbeit kann über die jetzige Krise hinweghelfen. Es war ja vielleicht nie so schwer wie jetzt, in dieser Übergangszeit zwischen zwei verschiedenen Stilen, gut und modern zu malen, nie die Verlockung so groß wie jetzt, den schwierigen Weg der Kunstentwicklung durch Formeln, durch Manier, durch Literatur abkürzen zu wollen. Der Weg der modernen Kunst muß, wie zu allen Zeiten, ein organischer sein; man muß ihn aus den aufeinanderfolgenden Werken der Künstler sich überzeugend herausbilden sehen. Deshalb halten auch die Männer der Brücke weiter wie die Jünglinge der Secession und der Grund dafür ist der gleiche, der auch die Überlegenheit Corinths verursacht: die gründliche Schulung, das bedeutende Können und die sich in den Werken dokumentierende innere Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens.

Friedrich Antal

KM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN GESTRANDETES SCHIFF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN — UNGLÜCK ÜBER UNGLÜCK

VON KUBIN, BOSCH UND KLINGER

Eine so außergewöhnliche künstlerische Erscheinung, wie die Kubins, reizt vielmehr zu Fragen nach ihrer geistigen und formalen Herkunft an, als das Werk anderer Künstler, deren Art sich in dem breiten Strom gewisser Richtungen auflöst.

Kubins Name ist offenbar slawisch. Aber was sagt das? Chodowieckis Name ist polnisch, doch dürfte es schwer sein, das Polnische in seiner Kunst festzustellen. Liszts Name klingt, wie seine Rhapsodien, madjarisch, und doch gibt der gründliche Ausweis seiner Familienpapiere, geben unanfechtbare Äußerungen in Worten und Werken des Komponisten andere Auskunft. Andrerseits kamen Dürers Eltern von Ungarn. Wer wagt ihn deshalb einen Madjaren zu nennen? Nietzsche erklärt sich im „Ecce homo" für einen Polen. Hat er recht? Veit Stoß, ein lieber Ruhm deutscher Bildnerkunst, wird von den Polen beansprucht. Sicheres ist über seine Stammesangehörigkeit nicht zu sagen. Das Geheimnisvoll-Tastende, Fremde, zumal in seiner Graphik (man kann bei ihm schon an Wesentliches der Kubinschen Graphik denken), unterstützt mit vieldeutigem Reiz den Anspruch verschiedener Nationalitäten. Haben wir nicht Dichter von echt deutscher Herzlichkeit und doch rein französischem Namen? Für die Psyche der Rassen und Völker sind diese Fragen von großer Bedeutung. Antworten aber gibt das Bekenntnis der Künstler selbst, gibt die Aufnahme solcher Künstler bei dem oder jenem Volke. Mancher Gewaltige stand zwischen verschiedenen Völkern. Auch Kubin erwuchs zwischen verschiedenen Völkern.

Nach den Angaben, die er mir über seine Familie und Abstammung gemacht, ist auch seine Familie ein typisches Beispiel für die Völkervermischung im alten österreichischen Kaiserstaat. Wurden doch zumal die k. k. Beamten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN OSTERLANDSCHAFT

bald da bald dorthin versetzt, Heiraten also unter Angehörigen verschiedenster Volksstämme sehr begünstigt.

Väterlicherseits kommt die Familie Kubin von Nordböhmen. Seine Vorfahren waren fast alle österreichische Beamte und Militärs. Sein Vater war das achte Kind, dessen Vater war das zwölfte Kind des Urgroßvaters. Dieser war im Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts Obergubernator von einer Reihe Fürstlich Schwarzenbergscher Domänen mit dem Sitze in Schwarz-Kosteletz. Diese Stelle war fast eine unmittelbare mit eigener Gerichtsbarkeit usw. Auch der alte preußische Reitergeneral von Seidlitz soll zu den Vorfahren Kubins zählen, nach den Erzählungen des Vaters. Kubins Großvater mütterlicherseits war k. k. Stabsarzt, der von einem begüterten mährischen Bauerngeschlecht abstammt. Eine Großtante des Künstlers war Äbtissin. Auch von pathologischen Schwärmereien irgendwelcher Vorfahren weiß Kubin einiges. Wenn der Künstler auch glaubt, wohl ein Fünftel slawisches Blut in sich zu haben, so fühlt er sich durchaus nicht als Böhme, sondern, da er vom dritten Jahre an in Salzburg und Zell am See gelebt und dort bis zum fünfzehnten Jahre blieb, sieht er die Salzburger Alpen als seine eigentliche Heimat an.

Noch viele wertvolle Äußerungen über seine Herkunft gibt uns ja Kubin in seinem Roman „Die andere Seite“ und in der Einleitung dazu. Das alles wird wenigstens in vielen Fällen dem so beliebten Hineingeheimnissen in das Werk des Phantasten einen Riegel vorschieben. In

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN DER LEBENSBAUM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN SUMPFLANDSCHAFT

meinem Kubin-Brevier konnte ich mich fast in allen Fällen auf tatsächliches Material stützen, das ich nicht nur aus der Literatur, die Kubin geistige Anregung gegeben, genommen, sondern auch aus seinen vielfachen Äußerungen über Traumleben und Wirklichkeit, dann aus seinen gar köstlichen Briefen. Inzwischen aber hat er sich auch einmal — in einem Heft des „Pelikan" — über seine Mal- und Zeichenmittel geäußert, worauf ich alle seine Freunde hinweisen möchte. Trotz allen urkundlichen Quellen dieser Art, die jeder berücksichtigen muß, der über Kubin schreibt, aber auch der, der das über ihn Geschriebene richtig bewerten will, wird er immer noch Rätsel genug denen aufgeben, die alle Fragen des Werdens seiner tiefen Schöpfungen lösen möchten.

Welcher Außergewöhnliche gäbe uns und erst recht den Späteren nicht Rätsel auf?

Kubins künstlerische Erscheinung bleibt als das Resultat ganz besonderer Familendispositionen immer rätselhaft, wie jeweils das Auftauchen primärer Schöpfer.

Ein solcher ist Kubin, er erscheint es um so mehr, je mehr wir uns umsehen nach seinen Wesensverwandten oder Wahlverwandten dieser oder früherer Zeiten.

Wir wissen von ihm selbst, wen er zu seinen künstlerischen Wahlverwandten zählt: Hieronymus Bosch, Peter Breughel, Baldung Grien, Matthias Grünewald, Rops, Redon, Ensor, Max Klinger u. a.

Aber aus allen Jahrhunderten wäre eine unendliche Menge grotesker Heerscharen aus dem Zwischenreich von Himmel und Hölle, Gut und Böse, zu zitieren, um an ewige Verwandtschaften von Kubins Genius zu erinnern.

Kubin und Klinger. Höchst wertvoll ist Kubins Bekenntnis über Klinger. Klingers „Fund eines Handschuhs" hat auf ihn ganz anders gewirkt als auf die meisten Zeitgenossen. Ihm waren Klingers Phantasien nicht etwa Bilder von unerhörter Neuheit. Er wurde durch sie nicht, wie so viele angespornt, auch einmal auf diesem Gebiete sich zu versuchen. Weit gefehlt. Kubin war ja erfüllt von derartigen Träumen, hatte seit früher Jugend die Randleisten und Seiten seiner Schulbücher mit ähnlichen Zeichnungen aus seiner innersten geheimst verschlossenen Welt erfüllt. Er hatte nur nicht gewagt, mit solchen Zeichnungen, die ja doch kein Mensch sonst verstehen würde, herauszutreten. Da sieht er in Klingers großen Radierungen Ähnliches. Das gibt ihm Mut, längst geistig Erschaffenes aufzuzeichnen und zu zeigen. Das erst gibt ihm Hoffnung, auch seiner Seele fremdes Idiom könnte verstanden werden.

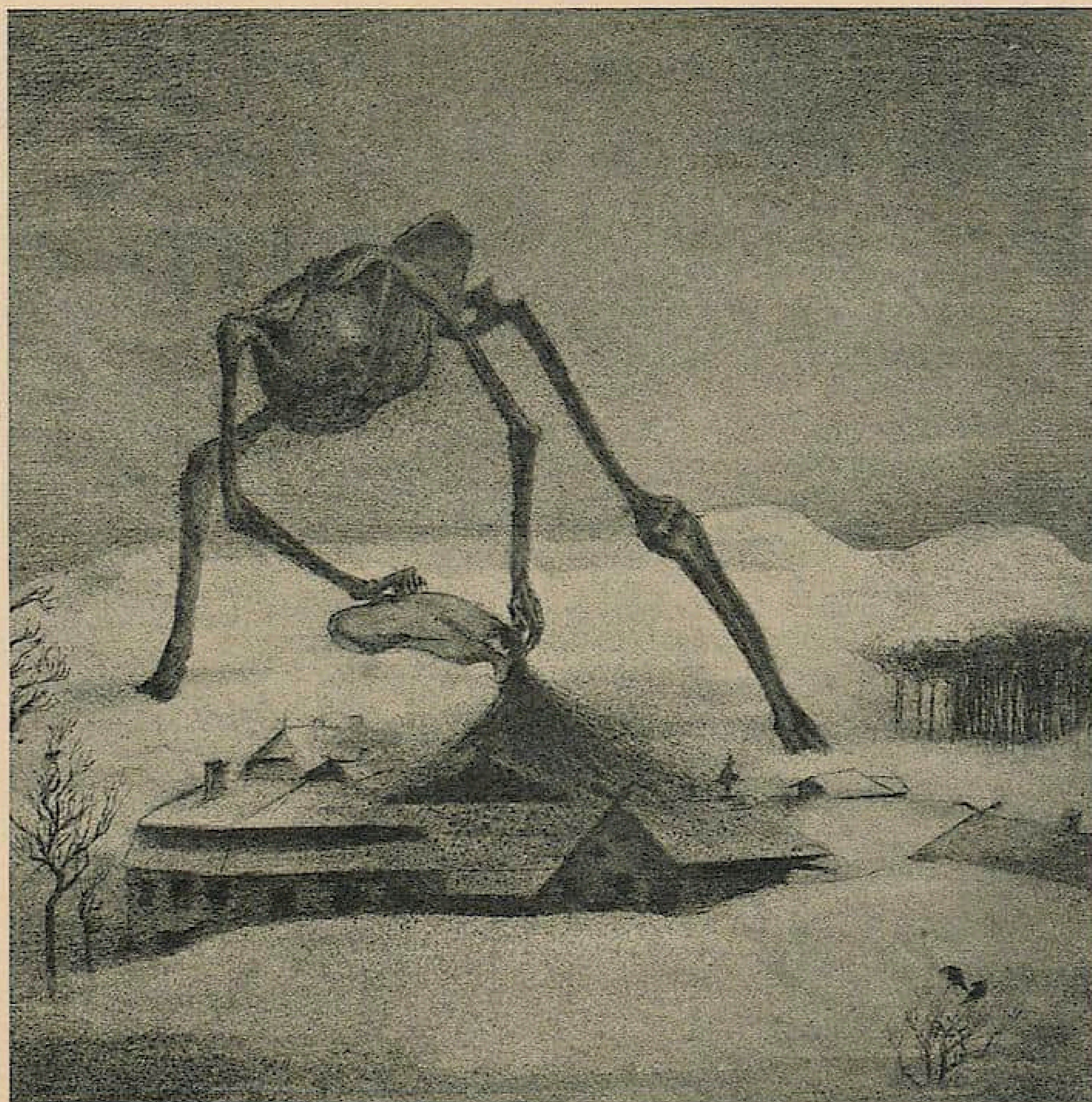
Kurz gesagt, die Situation war die der Begegnung zweier Verwandter von gleicher Sprache. Wurde der Ältere verstanden, durfte der Jüngere darauf hoffen. Aber Klinger hat ihm nicht erst den Weg gewiesen zum Phantasieren. Kubin war Finder für sich, er ist schlechterdings primär. Daran wird nichts geändert, auch wenn nun einige Blätter Kubins an Klingersche Blätter anklingen. So mag Kubins Wasserleiche nach Klingers Blatt „Ins Nichts zurück" an Form gewonnen haben. Der „Tiger" Klingers, der als „Erste Zukunft" den Weg versperrt, führt zu ähnlichen Schicksalsbildern

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN HENGST UND SCHLANGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN EPIDEMIE

Kubins. Auch „Die Angst", „Die Schande" hat Kubin zu ähnlichen Bildern geführt wie Klinger einige Jahrzehnte früher. Und der dämonische Zug des Drachen mit dem Handschuh mag mit dem endlosen Zug von Dämonen auf die Insassen des Irrenhauses unserm Kubin starke Anregungen gegeben haben. Aber wer recht eigentlich Kubins Stärke, wer die viel ursprünglichere Macht seiner Erfindungen und Gestalten ermessen will, dem rate ich dringend, einen Vormittag der Durchsicht aller Klingerschen Radierungen zu widmen. Gerade dort, wo gewisse Reminiszenzen an Klinger in Frage kommen könnten, wird die Frische, die Notwendigkeit der Schöpfung Kubins erst recht klar. Der Vergleich beider macht uns das Wesen dieser beiden deutlich, scheidet sie sehr streng. Klinger schöpft künstlerisch vielmehr aus zweiter Hand. Es ist zu viel erdacht, erklügelt, erheimnist, konstruiert, zu viel ist aus der Natur nur umgemodelt. Sind das überhaupt noch wesensverwandte Künstler, möchte ich zuletzt fragen? Denn nur Kubin ist schöpferisch gedrängt, spontan, entrückt, ist weit weg vom banal Wirklichen. Klinger gibt den Wirklichkeiten oft nur andere Umgebungen. Er ist sehr arm an wuchtigen Einzelschöpfungen. Wie sehr ist in den Motiven zusammengesucht, zusammengedacht Klingers „Krieg". Wie unerhört, wie jenseitig wirklich ist des jungen Kubin „Krieg".

Freilich ist Klinger bald ein glänzender Zeichner geworden. Das wurde Kubin erst nach langen Umwegen. Wie sehr aber macht Kubin selbst in dilettantischen Bemühungen die Wirklichkeit vergessen! Er hat das Unheimliche und Große. Und er war von Anfang an freier als Klinger, auch dann, als er Schmitt-Reuttes strenge Formenschule durchgemacht. Er ist in seiner Welt viel glücklicher als der große Leipziger Graphiker. Er ist autochthon in der uralt germanischen Welt der Träume und alles Grausens, Klinger war immer der nordische Wanderer in Hellas, aber, nach seinen Kentauren allein schon gemessen, nicht bewandert genug in jener Götterwelt. Zwischen den beiden, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



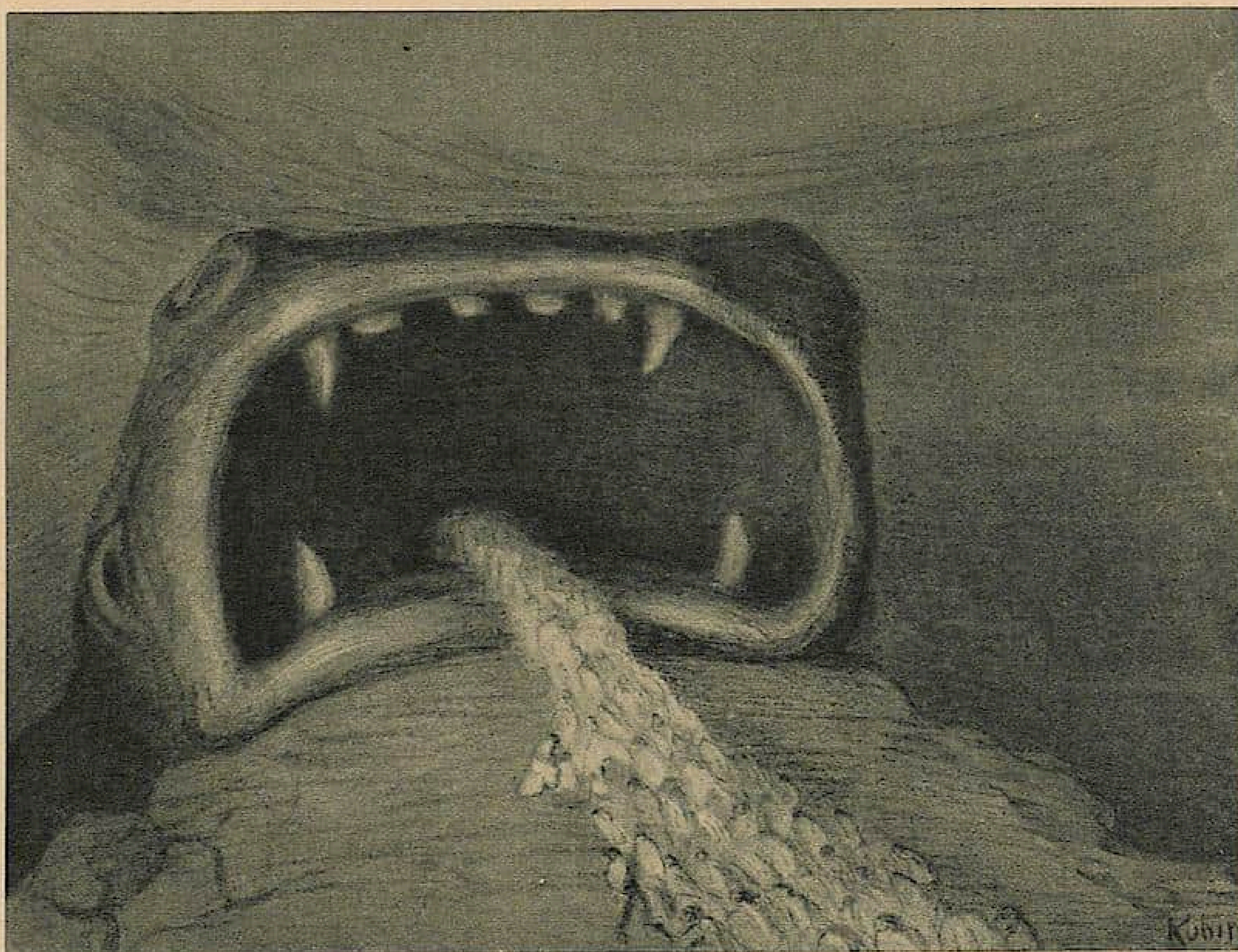
ALFRED KUBIN DAS MÄNNCHEN AM ABEND

ein Menschenalter trennt, liegt unendlich viel. Der ältere hat immer dekorativ gespielt und vielleicht gerade hierin sein Köstlichstes geschaffen. Der jüngere denkt nicht an Dekorationen, dafür aber ist er frei von Gelehrtheiten und Doktrinen. Er ist von naivster Ursprünglichkeit. Obwohl Klinger unserm Kubin den entscheidenden Mut zum Hervortreten gab, war er doch ebenso sekundär, wie Kubin Schöpfer war aus seiner tiefsten Eigenwelt.

Ganz deutlich ist das Herkommen Klingers vom Realisten Gussow, von Rops, von Menzel, von Japan, von Böcklin und der Antike. Kubin wurzelt in uraltem Erdreich. Kubin hatte so gut wie nichts gesehen an künstlerischen Aktbildern und Stichen, als er sein Weltbuch künstlerisch niederzuschreiben anfing.

Kubin und Bosch. Der stärkste Wesensverwandte Kubins ist kein anderer als Bosch. Er erwähnt ihn zwar nicht unter den Künstlern, mit deren Werken er sich vertraut zu machen suchte, sobald er in Klingers Phantasien sein eigenes Recht zu schaffen erkannt hatte; aber in seinen Briefen erkennt er in Bosch — als Gesamterscheinung gemessen — seinen ureigensten Ahn. Sagte er doch von sich, daß in ihm viel vom Hexenmeister wie von Behexten sei. „Nur habe ich mir durch ringendes, helles, klares Denken, wie auch dunkles Grübeln die verzerrenden religiösen Schlacken,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN DER RACHEN

die mir zäh anhafteten, heruntergeputzt. Das Behagen im Grauen ist mein ursprünglicher Spaß gewesen, und über alle Skepsis hinaus triumphierte schließlich ein Spott ohnegleichen über jede menschlich irdische Armseligkeit."

Bei Bosch ist das Jüngste Gericht das Hauptthema gewesen, er war noch ganz ein Maler der Kirche. Aber wo und wann ihm irgendwie Raum und Freiheit gegeben wurde, da träumte er um die Hauptdarstellungen herum — gewiß unter dem Kopfschütteln und Stirnrunzeln der hohen Besteller —, seine Welten voll Lust, Grausamkeit und Irrsal: Gestalten, Landschaften, Gebäude, Zwischendinge, Erscheinungen, die zuvor noch niemand erschaut hatte. Aber diese Gemälde unerhörter Wunderlichkeit waren immer getaucht in eine Atmosphäre, die mit der Dämmerigkeit Kubinscher Zeichnungen einigermaßen harmonisiert. Mußte die Kompositionsweise des Bosch mittelalterlichen Augen auffallen, so traten auch die Kompositionen Kubins in scharfen Kontrast zu dem leichten, kompositionellen Wohlklang der Landschafter oder Genremaler seiner Zeit.. Aber wie Kubin diese durch überraschende Erfindungen und Launen in Schatten stellt, so müssen auch des Bosch' Gemälde durch die Fülle, Tiefe, Unerschöpflichkeit an Gestalten alles andere vergessen gemacht haben. Haben doch seine Gemälde andere immer wieder nachgestochen — während er selbst — voll schöpferischen Dranges keine Lust gehabt zu haben scheint, die eigenen Erfindungen durch Grabstichel oder Radiernadel zu vervielfältigen. Ganz so ging es ja unserm Kubin, der auch dadurch zu Klinger in einem nicht genug bemerkten Gegensatz tritt.

Und doch hatte Bosch das Glück, in Stichen anderer — in keinem weniger als in dem alten Breughel — weiterzuleben. Und seine große phantastische Erbschaft, die in Madrids königlichen Schlössern verwahrt blieb, blieb durch Jahrhunderte gerade auf größte Maler und Dichter wirksam. Hat sich doch selbst der große Dichter und Spötter Quevedo aus Boschs Höllenprozessionen wohl mehr als ein packendes Motiv geholt. — Nicht zufällig steht die Kunst des Kubin wie die des Bosch am Rande einer untergehenden Zeit. Beide rechnen ab, beide geben Ausblick in eine neue Zeit.

Wir wissen nichts Bestimmtes von Boschs seelischer Verfassung und die gründlichsten Forschungen Dollmayrs über Zusammenhänge seiner Gestalten mit kulturellen, literarischen, völkischen, formalen Erscheinungen vor seiner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zeit haben diese Frage kaum etwas zu klären vermocht. Er war eben ein ungewöhnlicher Seher und Künstler. Sicher aber ist, daß Bosch viele seiner phantastischen Figuren, die ein Unbefangener heute als reine Hirngespinste krankhafter Phantasien ansprechen dürfte, damals recht geläufigen Bildern entlehnt hat.

Wer an die steinernen Fratzen und Dachtraufen gotischer Dome denkt, wer viel in den illustrierten Handschriften des Mittelalters geblättert, wer die Illustrationen zu Mandevilles Reisen oder ähnlichen naturkundlichen Werken des Mittelalters kennt, weiß, wie so manche höchst groteske Figur auf den Bildern des Bosch ohne weiteres von jenen älteren Bildern entlehnt worden ist.

Rein als Erfinder phantastischer Gestalten gemessen ist Kubin — und übrigens manch anderer Phantast unserer Zeit — reicher als Bosch und dessen Gefolge.

Aber was sagt denn die Zahl selbsterfundener phantastischer Gestalten? Vielmehr gilt doch immer die Macht und Überzeugungskraft, die uns der Künstler von seiner inneren Welt mitteilt. So muß daran erinnert werden, daß Kubin eigentlich fabelhafte Gestalten gar nicht so vielfach geschaffen hat als die starke phantastische Stimmung, die aus all seinen Werken ausströmt, von vornherein annehmen lassen darf. Das wird ja immer stärker fühlbar — Kubin mag zeichnen, was er will, er macht die Natur so gespensterhaft mächtig, kraft seiner rein graphischen Macht. Er ist der naive Entdecker des graphischen Stils traumhafter Verschleierungen.

Wenn Bosch oder Brueghel alle Schrecken und unfaßbar gruseligen Empfindungen, die auf uns von irgendeinem Haus oder nur irgendeiner Hütte im Halbdunkel ausströmen können, uns künstlerisch mitteilen wollten, so bauten sie Hütten auf aus den unmöglichsten Teilen, aus Tierkörpern und Instrumenten, ließen Feuer daraus speien und unheimlichste Dinge wachsen. Das braucht Kubin durchaus nicht. Kubins Kunst ist stark genug. Er macht, und das kann er schon seit geraumer Zeit, das schlichteste Haus durch rein zeichnerische, malerische, kompositorische Mittel unheimlicher als jedes groteske, tektonisch Unmögliche eines Bosch oder Breughel. Er ist Realist der Dinge und Sinne.

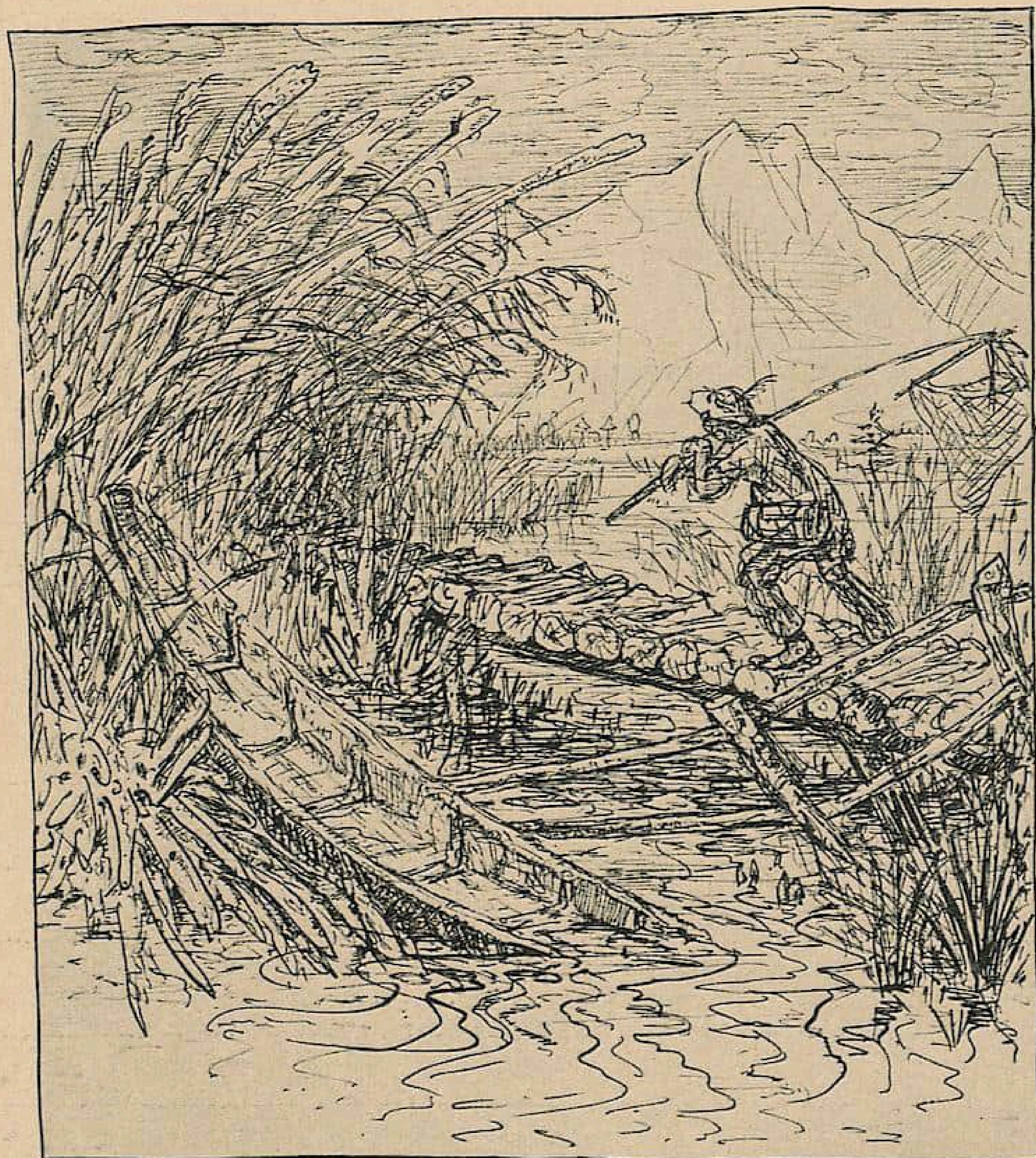
Das ist in der Tat ein großer künstlerischer Gewinn, ist höchster künstlerischer Rang, übersinnlich Schreckhaftes fühlen zu machen ohne Formen des Grotesken und Phantastischen.

Aber wieder soll nicht vergessen werden, was all diese großen Träumer eint, was sie so hoch stellt über die bestellten Spötter des Tags: die Karikaturisten des Journals. Die Bosch, Breughel, Kubin kristallisieren ihre Zeit, indem sie träumen, auch wenn sie die Wirklichkeit anschauen, sie zwingen die Natur traumhaft ausdrucksvoll zu werden. Wie die Träume mit uns, springen sie genialisch um mit allen wirklichen Größen der Dinge, des Raumes, der Zeit — und doch ist eins mit dem andern verbunden wie im Traum: hundertfach vergrößerte Tierchen über-



ALFRED KUBIN — DER TOD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN IM ZELLER MOOS

ragen die Menschen bei Bosch wie bei Kubin — und umgekehrt und doch bewirkt das drolligste Nebeneinander einen Klang, der, heute angeschlagen, sich nur im Ewigen verliert.

Der Künstler schrieb mir einmal: „Es ist zum Verrücktwerden, wie gefüllt und reich diese Tage uns versinken — unaufhaltsam. Ich liebe all diesen bunten Dreck, der sich da um mich herum schichtet, all diese schwindelhaften Akteure bei den Gaunereien oder Tragödien meiner kleineren Umwelt und übersetze das Physiognomische daran ins dauernd Gültige.“ Das Wort wirkt wie ein Schlüssel zur Kunst Kubins, die immer Verknotung und Kristallisation. Mag er noch so Dissonantes schildern, die Versenkung in seine Gabe und Gaben ergreift uns wie irgendeine Symphonie über das ewige Thema von Leid und Wirrsal.

Auch die ungewöhnlich starke, aufwühlende Wirkung der Gemälde Boschs kam nicht etwa nur aus seinen Grotesken. Sie kam aus der unerhörten Symphonie dieser erträumten Welten gleichzeitig voll Spott und Melancholie, voll Humor und Grausen, voll verworrener Empfindungen, klarer Deutlichkeiten und Anspielungen auf Gegenwärtiges und Vergangenes.

Das ist's, was diese beiden Künstler eint und auf einen Rang unter den Schöpferischen stellt.

Wenn die Zierlichkeit und Schlankheit der zahlreichen, fast höfisch bewegten Gestalten des Bosch nichts Verwandtes in Kubins Blättern findet, so bewegt sich doch hier wie dort die Welt um ein ähnliches Zentrum von Illusionen. Bosch lachte noch nicht so laut in die Welt wie sein Nachfolger, der alte urgesunde Breughel, und Kubin versteckt sich nur zu gern wieder

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED KUBIN CHOLERA ASIATICA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hinter die Masken des Grausens. Boschs alles beherrschende Sinnlichkeit ist schwüler, geheimnissüchtiger, leidender aus Wonne als die Breughels oder Kubins. Seine Verliebten suchen Qualen, Quälereien, seltsame Kasteiungen. Es klingt alles an wie Erfahrung: «La Melancholie est l'amie de la volupté.» In seinen Träumen spielt der Sadismus eine so große Rolle, daß sein Zeitalter fast degenerierter erscheint als das Kubins. Ein Zeitalter aber ist jeder von beiden, ein Zeitalter gewaltigster Erschütterungen.

Davon wußte Klinger noch nichts. Nun aber sehen wir schon Kubin umgeben von einer ganzen Schar von Spöttern und Träumern. Doch wie viele von ihnen sind nur Opfer der Zerrissenheit, wie wenige sind schöpferische Gestalter, wie das Goya einst war, der auch wie Kubin und Bosch aus den Wirklichkeiten seiner fürchterlichen Zeit Träume, aus seinen Träumen unvergängliche Wirklichkeiten schuf — die mächtig bleiben — als Gaben eines reinen, wahrhaftigen Künstlers, der nichts geschaffen, um etwa Sensationen zu erregen, sondern der nur der inneren Stimme folgt: die Sensationen seiner Augenblicke und Stunden zu Gestalten von künstlerischer Sprache zu formen.

Bredt



ALFRED KUBIN — DREI REITER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AD. LIER GEWITTERSTIMMUNG

MÜNCHENER LANDSCHAFTER IN DER GALERIE ZICKEL

Bei dem zurzeit so lebhaften, ja fast überwiegenden Interesse für die Landschaftsmalerei war es ein kluger Gedanke, an etwa rund 100 ausgewählten Gemälden eine kleine Retrospektive dieses Spezialfaches zu veranstalten. So führte eine blumige, sauber durchgemalte „Rast vor der Schenke" von F. Kobell an den Jahrhundertanfang, um 1800. W. Kobell präsentierte sich mit einem „See mit Kirche" in großen Figuren mit langen Schlagschatten im Vordergrund, den bekannten farbigen drei Gründen und duftiger Ferne. Der jüngere Dorner war mit einer sehr glatt durchgeführten, in den Farben sonoren „Herde" von 1824 und einem schwungvollen, phantastisch dekorativen Gebirgsbild von 1850 in blasseren, zerfließenden Farben vertreten. Auch Wagenbauer fehlte nicht, leider aber die beiden Dillis. Größtes Interesse erweckte eine große „Ansicht Heidelbergs" mit romantisierender Staffage, mit Einblick in das Straßenbild und mit weitem Neckar-Blick von K. Rottmann, von dem noch ein weitgestufter „Starnberger See" im warmen, rötlichen Abendsonnenlichte fesselte. Ein „Campagna"-Bild Bürkels lehrte diesen Meister in noch engstem Anschluß an Rottmann kennen. Wie ein Klein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

306



ED. SCHLEICH MARINE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

307



40°

HEINRICH BÜRKEL AUS DER CAMPAGNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

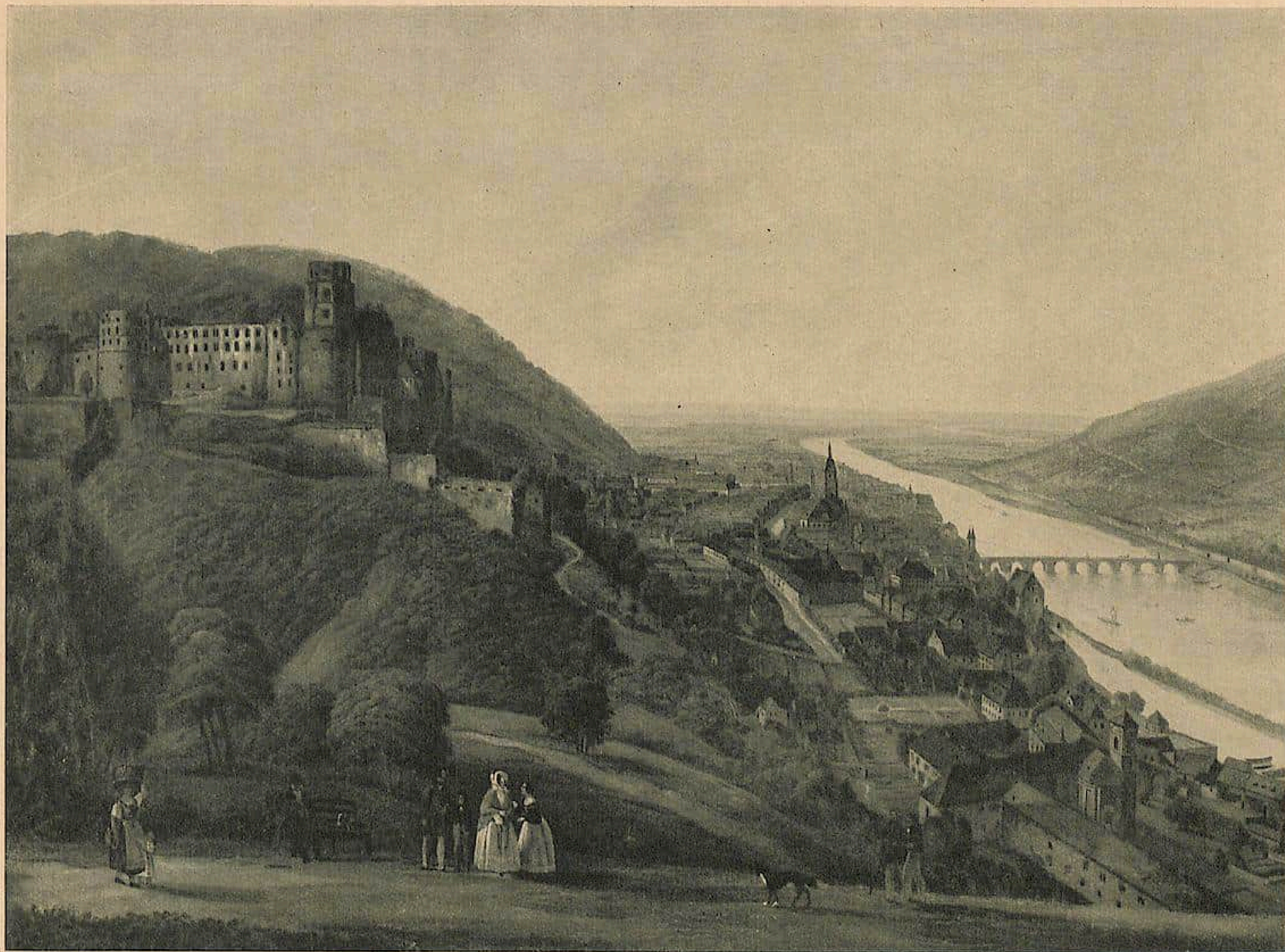
sah ein Pferdegruppenbild von ihm aus, in einer idyllischen „Rast auf der Alm" erhielt sich die Tradition Wagenbauers. Auch A. Seidel erwies in einer frühen heroischen Landschaft mit Gesteinstrümmern in drohender Sturmbeleuchtung sich noch als Fortsetzer der Bestrebungen Rottmanns und Zimmermanns. Seidel ist erst jetzt in seiner ganzen Bedeutung erkannt worden. Er war noch mit anderen Landschaften, z. B. einem hellen, silbrigen „Chiemsee" zur Stelle. Eine große „Bretonische Landschaft" von Bamberger, weicher und flüssiger als sonst gemalt, war 1844 datiert. Wirkungsvoll kamen Chr. Morgenstern, vornehm in kraftvoller Ruhe, und B. Fries zur Geltung. Spitzweg fehlte nicht. Von Schleich war die tonig rötlich-warm gemalte „Heuernte", eine „Gebirgslandschaft" und eine in goldig braunen Tönen, nur von der glühenden Farbe lebende, an Daubigny erinnernde Dorflandschaft das Beste. Von Lier gab es eine stattliche, z. T. hervorragende Schar. Wir nennen die „Weide", eine helle Landschaft, ein Wald-Inneres mit Maler und Angler und eine in satten Farben gehaltene gemalte „Kuhherde vor einem Eichenwald". Ihr wäre ein speckiges „Bauernhaus" von Wenglein, dessen toniges „Tölz" und feierliche „Wiese" mit Bäumen anzureihen. Ein „Chiemsee" in Mondscheinstimmung, ein Bild von Malchus, eine leuchtende Waldwiese von Willroider gehörten zu diesem Kreis. Ein kerniger und zügig hingesetzter „Gebirgsbach" von Canal erinnerte an Seidels Auffassung. Vom Schweizer Steffan fand sich eine Vedute Chillons, von dem melancholischen Lier-Schüler und Freund der Einöden, Neubert, eine spritzige, wie Corot lyrisch-verträumte „Waldwiese" und eine dunkle „Abendlandschaft". Auch Mali fehlte nicht, wie sich Fink mit einer „Frühsommerwiese" mit spielenden Kindern, bunt gegen das Grün und die hellen Birkenstämme gesetzt, vorzüglich ausnahm. In einer „Landschaft" von Hellmer mit hellen Villen gegen das Grün der Wiesen und Blätter, in guten Tierbildern innerhalb der pleinairistisch beobachteten Landschaft waren Gebler, Baisch, Braith und vor allem F. Voltz hervorragend gut charakterisiert. Wie alle diese, so schloß sich auch der Würzburger Heffner an Lier an, wie eine tonige, sonnig funkelnde Landschaft bewies. Überraschend gut war ein „Holländisches Dorf am Meer", mit vielen Windmühlen, des sonst etwas konventionellen Stademann, breit und voll. Ein klarer, leuchtender und doch tonig gebundener Sperl, ein schmiegsames Märchenbild des Schwagers Leibls, Schider, die Figur weich-rot im hellen Waldgrün eingebettet, wäre hervorzuheben, ebenso Röths „Kinder am Bach" und dessen hellere, etwas kühle „Landschaft" im Breitformat, sowie ein seltener Haubtmann. Auch Buttersack wußte in seinen frühen Landschaften von Baisch her die Überlieferung der Lier-Schule zu wahren. Eine Wiese mit Blüten und Mohn war von ihm. Ebenso gilt von Bechtolsheim der enge Anschluß an Lier als gesichert. Seine tonschönen, mit außerordentlicher Sorgfalt durchgeführten, einschmeichelnd stimmungsvollen Landschaften von hoher Leuchtkraft finden immer mehr durchaus verdiente Beachtung. Eine locker, weich und spritzig gemalte Landschaft von seiner Hand gehörte wohl der reiferen Zeit an. Natürlich durfte Toni Stadler nicht fehlen. Es gab eine sehr dunkele, dekorative und eine helle große Landschaft, die in behaglich glückhafter Empfindung die Schönheit und den Reiz der weiten, leuchtenden oberbayerischen Hochebene schilderte. Eine kleine, feierlich schwermütige, streng stilisierte Landschaft von Karl Haider aus dem Jahre 1904 erinnerte in der betonten altmeisterlichen Linearität und in der emailartigen Färbung an die große Isartallandschaft der Staatsgalerie.

F. Baer, in seinen letzten Arbeiten vielleicht ebenso sehr überschätzt, wie in seinen vortrefflichen frühen unterschätzt, war mit vielen an Qualität hervorragenden Landschaften, namentlich der Frühzeit, so gut vertreten, daß man in den Bildern der 60er und 70er Jahre, meist vom Starnberger See, den Künstler, der sich gleichfalls an Lier geschult hatte, von seiner besten Seite kennen lernte. Weiche, zerschmelzende Atmosphäre und silbriges Licht in schmiegsamer, aufgelockerter Malweise zeichneten die größere Starnberger-See-Landschaft mit dem großmächtigen Abschluß der Zugspitze aus, andere Motive führten an die Amper. Eine ganz späte kleine Landschaft war dagegen in jener impressionistischen Technik gehalten, die alle Formen zerfetzt, getragen von einem furios leidenschaftlichen Temperament, mit dem Baer schon in den Anfängen über Lier hinausging.

Nicht allzuviel Namen von wirklicher Bedeutung fehlten. Doch ließen sich hier natürlich noch manche aufzählen, wie z. B. Langko, Lichtenheld, Kaiser u. a. Vielleicht bringt einmal eine zweite Ausstellung mehr die geistige Note in Betonung der Frühromantik und der modernen Phantasielandschaft? Nasse

---

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL ROTTMANN HEIDELBERG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



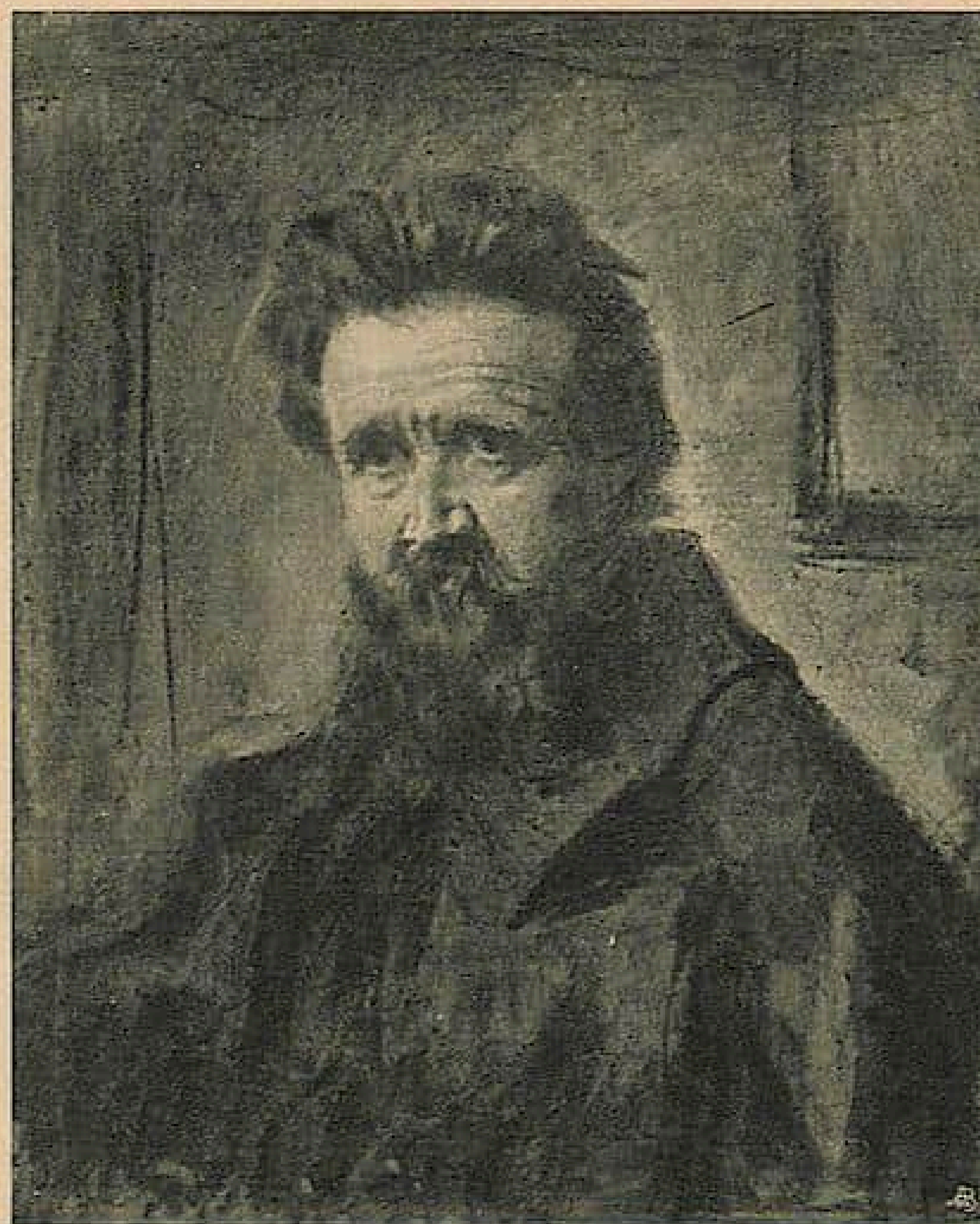
C. SPITZWEG HEIMKEHR VON DER ALM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. J. DORNER LANDSCHAFT

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEO SAMBERGER — ADOLF OBERLÄNDER

ADOLF OBERLÄNDER †

Am Abend des 29. Mai ist Adolf Oberländer gestorben. Diese kurze Notiz besagt, daß ein Veteran der Zeichnung und Illustration für immer von uns gegangen ist. Und ein Meister sprudelnden, nie versiegenden, nie verletzenden Humors!

Regensburg war des Verewigten Vaterstadt. Dort kam er am 1. Oktober 1845 zur Welt. Anfänglich zum Kaufmann bestimmt, durfte er 1861 auf die Münchner Akademie, deren Ehrenmitglied er schließlich geworden ist. Wenn ihn auch die Historienmalerei nicht anzog, trat er doch in Pilotys Klasse ein. Schon 1863 stellte er sich auf eigene Füße, hatte Glück mit einer bei den „Fliegenden Blättern" eingereichten Zeichnung und war von da an ständiger Mitarbeiter dieser Zeitschrift. So entstanden unzählige Zeichnungen für den Holzschnitt und an 43 Münchner Bilderbogen. Blättert man in diesem köstlichen Material, das stets befreiendes Lachen auslöst, von den so witzigen frühen Zeichnungen, wie dem „Hausrecht", dem „Verkommenen Genie", dem „Vegetarier", dem „Jahrmarkt zu Timbuktu" usw. an bis zum „Duell auf Stiefelspitzen", dem „Savoyarden in Ostafrika", den zahlreichen Tierbildern und den „Variationen auf das Thema ‚Kuß'", sowie dem „Schreibheft des kleinen Moritz", so wird man in ihnen einen Romantiker des Humors ohne die Ironie der Romantik und einen Volkskünstler wie Richter, der vom Volke kommend fürs große und kleine Volk schafft, mit behaglicher Freude kennenlernen. Man wird aber auch begreifen, wie Humor und froher Scherz dem Leid und tiefer Tragik gar nah verwandt sind, wie nur ein großer Künstler und ein tief angelegter Charakter uns die reine Quelle echten wahren Humors zu erschließen vermag. Es gehört viel Herzensgüte, viel Menschenkenntnis und subtilste Beobachtungsgabe dazu, um solche Wirkungen zu erzielen, wie er sie immer erzielte. Man darf bei Oberländer mit großer Überraschung feststellen, daß hier ein geborener Physiognomiker, nicht nur der Menschen, sondern auch der Tiere, am Werke war und einer, der in eines jeden Seele zu lesen wußte, ohne Tendenz, höchstens mit dem leisen Wunsch, ein ganz klein wenig die Welt zu verbessern. Scharfe, klare Zeichnung, klar und sauber auch im Schwarz und Weiß, Beschränkung auf das Notwendige, Maßhalten im Übertreiben, so daß niemals Verzerrung eintritt, Einheitlichkeit in Form und Inhalt, Feinheit des Striches war allen seinen Werken nachzurühmen. So wirkten sie unmittelbar und selbstverständlich, wie auch seine weniger häufigen Gemälde. In solchen, wie dem „Paradies" oder dem „Nachtwächter" wirkt der packende Humor, in anderen, wie dem „Verlorenen Sohn", dem „Abend" und vor allem dem „Philosophen und der Viehherde" die lyrische Stimmung und der malerische Sinn für Licht und Sonne. Ein Dramatiker war Oberländer nicht, aber er war mehr als ein Humorist, er war ein Künstler und ein Dichter. N.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER — DER HAFEN VON VENEDIG

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER MADONNA. ORIGINALSCHNITT

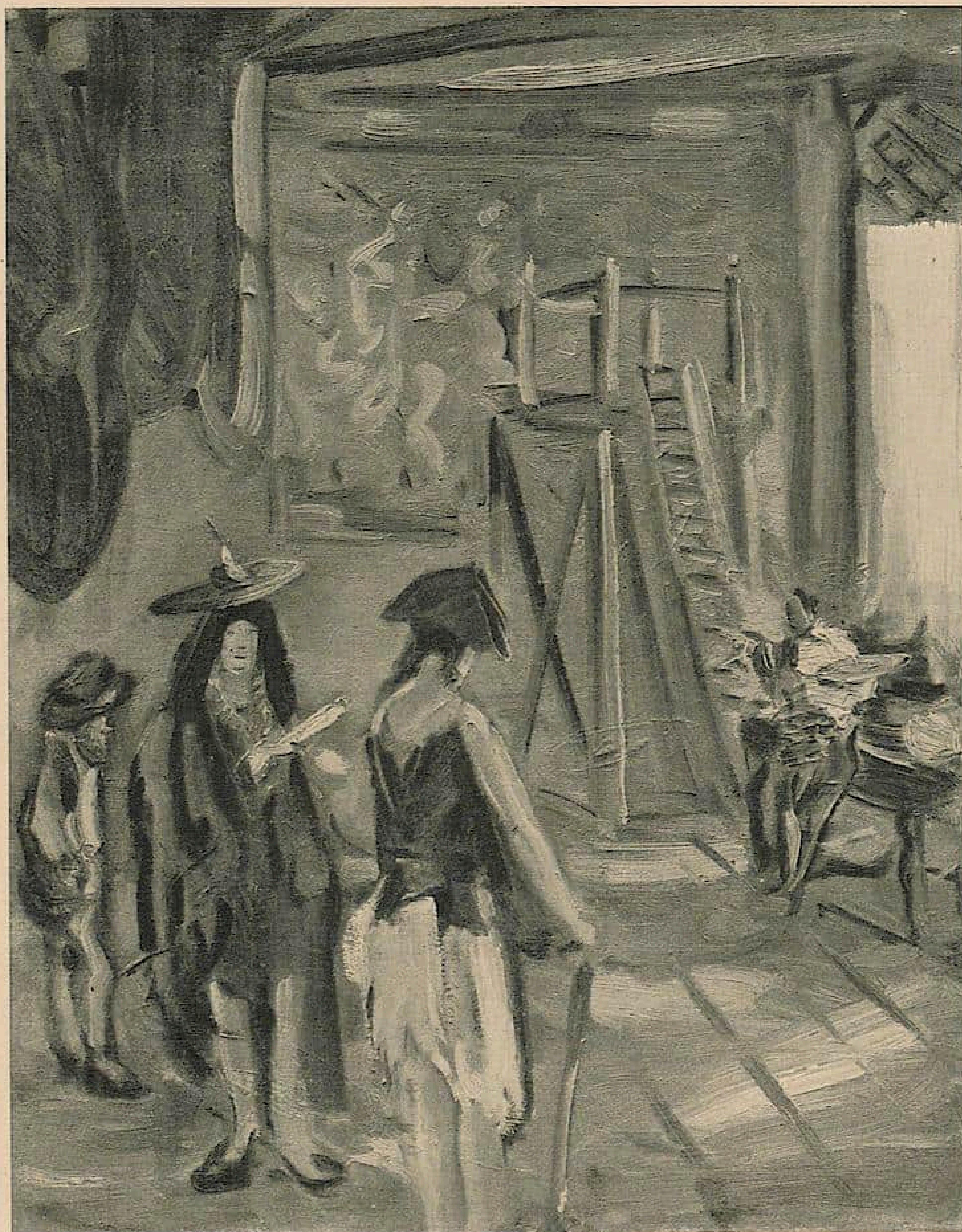
FRANZ NAAGER

Die Kunst Franz Naagers bietet ein nicht alltägliches Beispiel einer lebendigen Mischung von Tradition und persönlichem künstlerischem Zugriff. Das Nacherleben eines glänzenden künstlerischen Stils mit grandseigneurhaftem Zuschnitt in einer heute merkwürdigen und doch echten Wahlverwandtschaft, das ist der eine Zug in Naagers künstlerischem Schaffen; er wird gestützt und lebendig gehalten durch die zugleich instinktive und kultivierte malerische und dekorative Sicherheit eines unermüdlichen künstlerischen Temperaments. Eine solche Kunst, die sich aus der Nachblüte großer Perioden in einem erinnerungsreichen und doch freien, gewissermaßen ungebundenen Stil herausbildet, ist nicht geeignet zu Vergleichen mit der künstlerischen Problematik der Gegenwart; sie folgt keinem neuen Programm und ist demnach nicht mit den stilistischen und inhaltlichen Tendenzen der Zeitstimmung, weder in einem thematisch vertieften noch in einem formal forcierten Sinne beladen.

Daß sie dies letztere nicht ist, also sich auch mit mancherlei die Gegenwart bewegenden äußeren Formalismen und Sentimentalisierungen im künstlerischen Dasein in nichts vergleicht, kann allerdings als ein besonderer Vorzug angemerkt werden, durch den sich das ältere Künstlertum häufig und bei Naager besonders deutlich charakterisiert. Man darf eine solche Anmerkung immerhin machen, wenn man ein in der rein künstlerischen Beweglichkeit entwickeltes Schaffen in der Gegenwart noch in unbekümmerter Tätigkeit sieht und dagegen die oft äußerliche und polierte und in ihrer Tendenz dabei unangenehme Gesinnungsmäßigkeit mancher mehr modernen Kunst bedenkt, gegen die das ältere künstlerische Element als sein bestes Teil eben die temperamentvolle, geschmackliche und besonders dekorativ übersprudelnde Sicherheit zu setzen hat.

Es handelt sich indes hier um einen Blick auf das Schaffen eines Künstlers, der das 50. Lebensjahr noch nicht weit überschritten hat und jetzt die Tätigkeit seiner letzten Zeit in der Hauptsache vor Augen bringt. Entspre-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER — ATELIERGESINDEL

chend der Herkunft und künstlerischen Schulung Franz Naagers, der als 1870 geborener Münchener den Unterricht an der Kunstgewerbeschule und dann an der Kunstakademie seiner Heimatstadt genoß und in die Blüte der auf eine künstlerische Gesamtsumme bedachten und auf festliche Heiterkeit gestimmten Münchner Neurenaissance hineinversetzt wurde, könnte man des Künstlers Tätigkeit nach zwei Seiten betrachten, nach der mit dieser Blüteperiode des Lokalgeistes zusammenhängenden mehr dekorativen Betätigung und seiner speziellen Veranlagung hiefür, mit der seine gewandte und vielseitige Natur ein geeignetes Feld auf dem kunstgewerblichen Gebiete findet und empfindet. Künstlerische Angleichung, erfinderisches Spiel mit Inhalten und Szenen und die Gabe der Improvisation reichen sich die Hand und besonders im graphischen Schaffen reicht diese Richtung auch anregend und befruchtend in Naagers freie künstlerische Tätigkeit hinein. Die Übergänge vom kunstgewerblichen in das künstlerische Element sind fließend, aber beide aus einem einheitlichen, nichtdoktrinären, sondern glücklichen, künstlerischen Zentrum bewegt, das einem renaissancistischen Kunstsinn entspricht.

Als Maler von eigener Welt und Prägung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER BEGRÄBNIS IN TORCELLO

ist Naager jetzt nach langer Abwesenheit von München und Einwurzelung auf einen südlichen Kunstboden in einer sehr umfangreichen Ausstellung in der Galerie Heinemann in München wieder komplexiv in die Münchner künstlerische Öffentlichkeit getreten. In den Secessionsausstellungen der letzten Jahre sah man wiederholt seine in einem eigentümlichen, erzählenden Impressionismus gemalten kleinen Atelierszenen, die durch ihren spontanen künstlerischen Nerv über ein genrehaftes Bildermalen hinausragten. Die große Ausstellung, die von seinem Schaffen Rechenschaft gab, zeigte aber viel aufschlußreicher das Resultat einer durch die Tradition gegangenen Entwicklung, in der sich die Kunst als frei nachgeschaffenes Kulturprodukt und das natürlich künstlerische Gefühl für feine malerische Wirkungen, ein dekorativer und phantastischer Schwung und eine verfeinerte kulturelle Atmosphäre miteinander verbinden. Ein historisches Empfinden in den großen Gemälden, ein Ton, gemischt von Schimmer und Dunkel, im Sinne des Rokoko herrscht vor und gibt der Verbindung von München und Venedig, in der der Künstler lebt und den venetianischen Akzent glücklich walten lassen, ihren bestimmenden Ausdruck. Das Interesse am Gegenstand, an der Größe und dem Alter von Stadtbildern und typischen Szenen, an Formen und Inhalten wird mit weltmännischem Darüberhingleiten gefesselt und ebenso leicht aus der optischen Berührung mit dem nachbleibenden Eindruck der Einzelpointen im flächigen Gesamtrhythmus entlassen. Zu dieser großen Atmosphäre der geschichtlichen Geister kommt dann die engere, malerisch akzentuiertere und in unermüdlichem Wechsel genossene Atelierwelt, ein Ersatz, um den Mangel der größeren Atmosphäre zu verscheuchen, und das Übungsfeld, in dem sich ein improvisiertes Sehen und Umdichten abspielt. Man hat etwas von einem künstlerischen Laboratorium vor sich, in dem der Maler, die Motive, die Farben und das Spiel der Inhalte sich finden und wieder trennen. Und schließlich kommt noch ein neuer Blick in die Landschaftsmalerei hinzu, ein helles, aus der geschichtlichen Palette befreites und stärker farbig belebtes Schaffen, an dem man ein neues Wollen und Eingehen auf die gute Landschaftskunst der Gegenwart erkennt.

Naagers Bilder haben in den größeren venetianischen Formaten etwas von einer geschichtlichen Transparenz, in den kleinen mühelos wechselnden und dabei doch jedesmal auf einen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER KARNEVAL IN VENEDIG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER — ZATTERE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

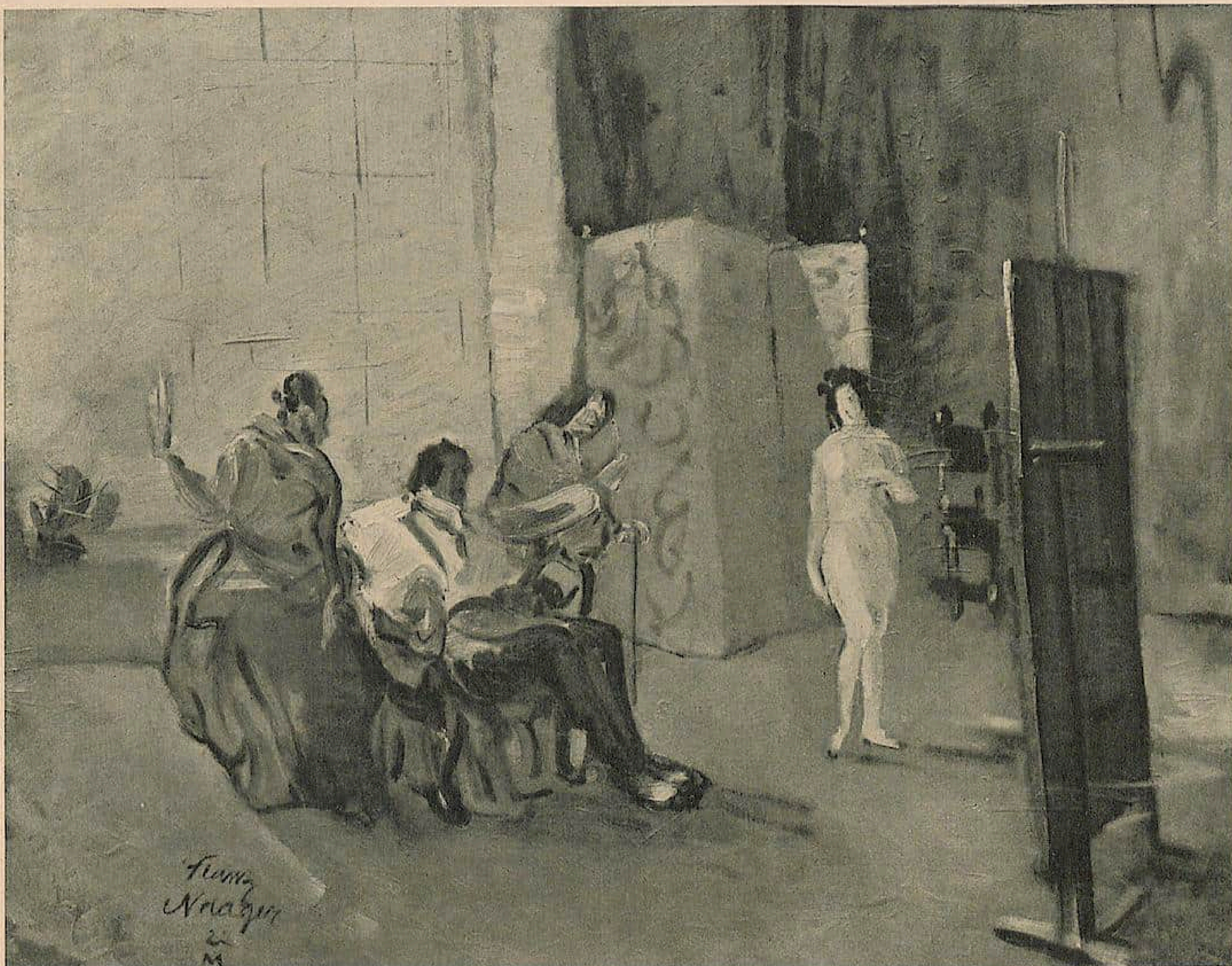
aparten malerischen Klang pointierten Szenerien, die gern auch zu leise humoristisch-genrehaften Maskeraden werden, eine Atmosphäre des Ateliers, in dem aber auch nicht auf kleinen Inhalt und geistige Bekenntnisse, sondern wie dort auf das künstlerische Milieu Bedacht genommen ist. Die große Leinwand, auf der das Schaustück des historischen Theaters und die Zug bis zur novellenhaften Arabeske aus einem Antrieb fließen. Eine solche, für Naagers Schaffen auch inhaltlich charakteristische Arabeske ist das Bild des Plafondmalers, in dem der Raum, das Gerüst, die Figuren und das entstehende Deckenbild in einem Fluß ineinander übergehen; es ist eine Art Stilleben von malerischen Bewegungen und ihren Resultaten, das



FRANZ NAAGER BETTLER

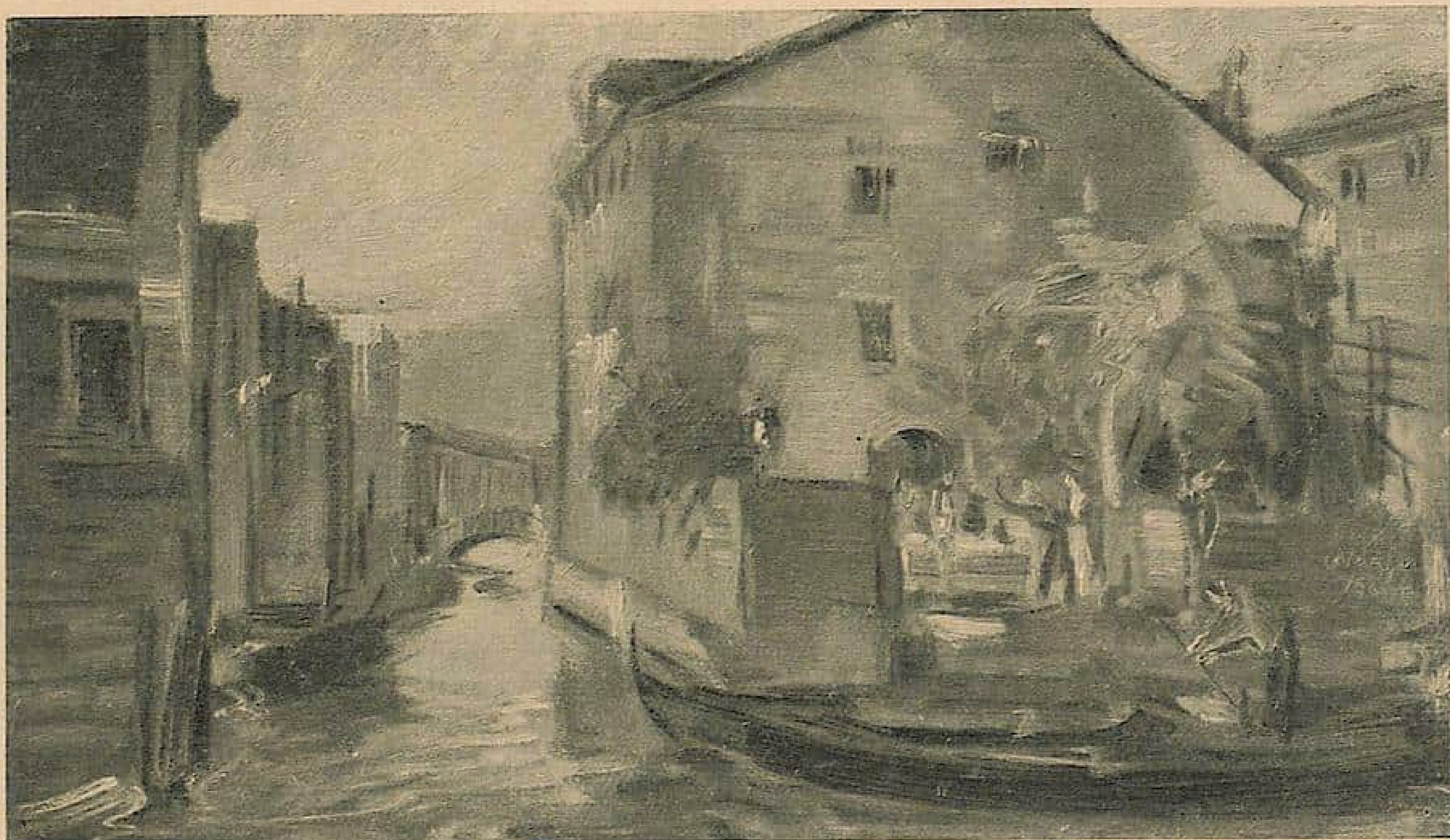
leichte Verwitterung des alten gesellschaftlichen Glanzes vor sich geht, und die kleine, anekdotisch akzentuierte, malerisch illustrative und mit wenig andeutenden Linien, mit dem Wissen und Können um die Sicherheit der spärlichsten Bildmittel aufgefangene Szene, die große räumliche Kulisse der Geschichte und das kleine, an sich kahle aber schimmernd belebte Innenraumstück, das sind zwei Pole, die sich ganz gegenüberstehen und doch unter dem Pinsel vom monumentalen Anhauch und dekorativen ein Milieu schildert und in seiner eigenen Formel anschaulich macht. Die zahlreichen kleinen Atelierszenen, von denen als malerische Leistung besonders ein Bild „Ende der Sitzung“ in ruhigerer Sättigung der flüssigen Töne hervortritt, geben in ihrer über eine bloße Feinmalerei hinausschwingenden größeren Fassung die Ahnungen und künstlerischen Bedürfnisse nach einer früheren Welt, wo das Malen mit einer gesellschaftlichen Lebenslust im großen verbunden war und die Motive repräsentativer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER IM ATELIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER OSTERIA

und genrehafter, heiliger und unheiliger Thematik vor den Blick und in die Aufgabe des Künstlers kamen, wie es der Tag mit sich brachte. In Naagers Kunst ist aber nichts sentimental Nachhängerisches. Die motivlichen Anregungen und Nachklänge hängen nicht von bestimmten imitatorischen Aufgaben ab, sondern sie lassen sich mit der Freiheit und Sicherheit der leicht abstimmbaren künstlerischen Mittel von einem versierten und auf historischem Boden inspirierten, wahlverwandten Gefühl abfangen und verwandeln. Gold, Silber, eine schimmernde Oxidierung in den durcheinander spielenden Tönen, dazu eine kräftige, naturgrüne, dann wieder eine altersgraue oder vergilbte Farbe, ein Hintergrund von szenischer Bedeutung und entmaterialisierte Luft baut sich zusammen, ein Rahmen für ein flüchtiges Agieren oder ein geschichtliches Wandelbild; mit wenigen Strichen ist die Komposition gespannt und mit ihren Figuren belebt und erhält ihre erzählende Bedeutung. So entsteht dann eine novellenhafte Abbreviatur oder ein Auftritt im weiträumigen Schein der großszenischen Bedeutung, und auch die Pikanterie der Detailszenen findet sich auf den großen Bildern ebenfalls oft, ähnlich wie auf den intimeren, z. B. „Zattere-Venedig"; es bildet sich ein Ausschnitt in einem Winkel zur Seite im Vordergrund oder sonst in einer Blickführung, die an die Art der Bildkompositionen im Rokoko erinnert.

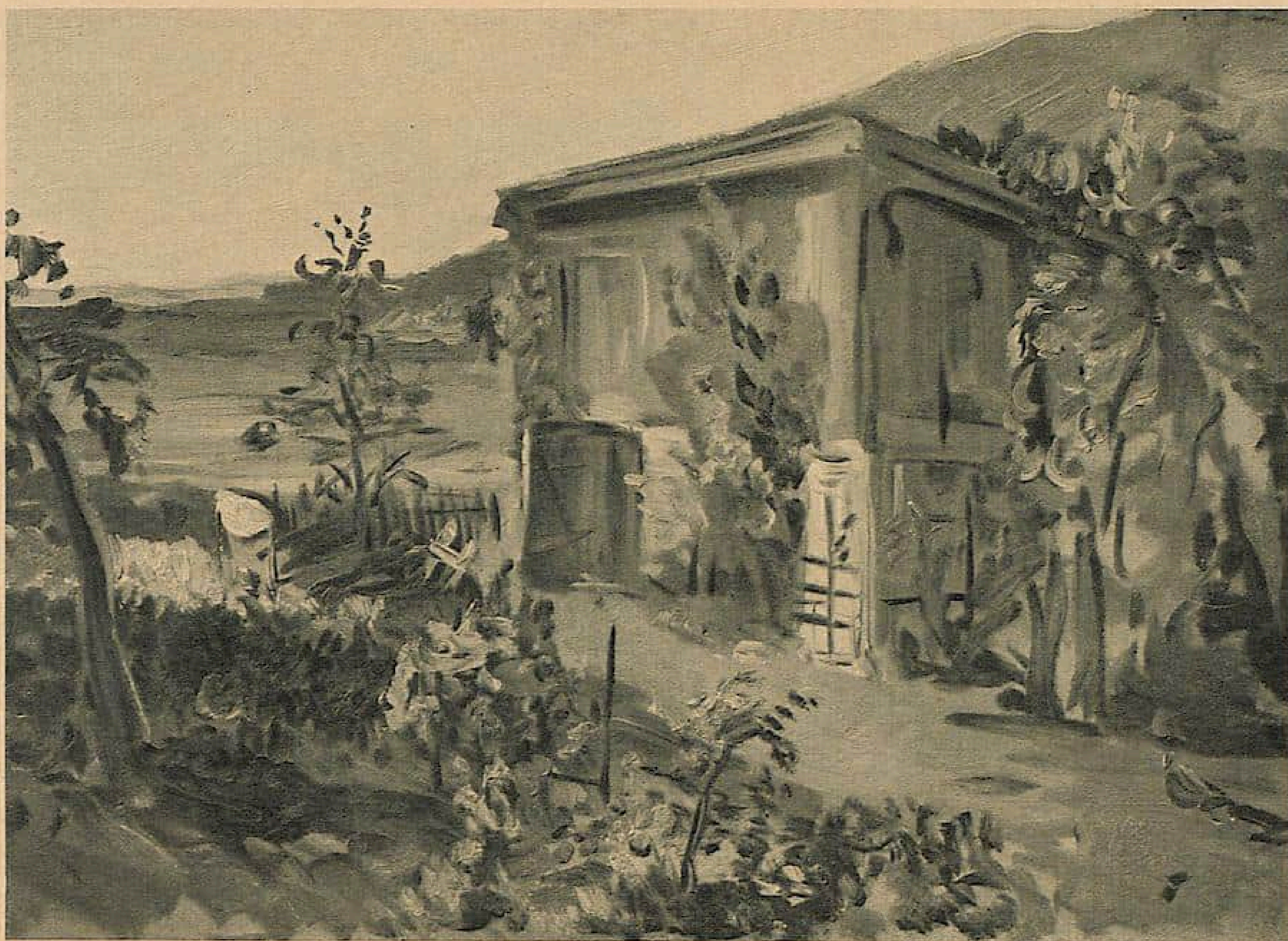
Naagers Bilder leben im deutlichen Nachhall dieser früheren Welt, wobei es sich jedoch weder im einzelnen noch auch in den Gesamtbildern trotz ihres starken gegenständlichen Einschlags und formalen Rokokoesprits um mühsame Imitationen handelt; schon die freie künstlerische Beweglichkeit der Sprache und der Motive spricht dagegen. Aber die Bilder beschäftigen den Betrachter durch eine ausgesprochene Folgerichtigkeit der künstlerischen Verhältnisse und Werte in dieser Richtung. Eine ganze Anzahl von Eigenschaften des Rokokoempfindens lassen sich in ihnen, wie in einem Spiegel verkleinert und wirklich gesehen durch ein einzelnes Temperament, erkennen und zu einer Psychologie des dekorativen Stils und des milieuhaften, im Kultursediment beruhigten Schaffens zusammenstellen. Schon der enge Zusammenhang zwischen dem großen repräsentativen Zug und der Freude an der handwerklichen Betätigung gehört hierher; überhaupt die Freude, formale und inhaltliche Erfindung in eins fließen zu lassen und im flüchtigen Um- und Aufriß davon zu erzählen. Auch das historische Theater, die Lust zur Maskerade, zur Vermummung, die hohen Räume, in denen sich der Aufzug des Geschehens erzählen läßt und auf eine bewegliche und flüchtige Begebenheit fast mit einer gewissen festlichen Ironie zusammenschmilzt, wogegen sich einzelne Typen, abenteuerliches Volk mit pervertiertem Heroismus als unbekümmerte, zigeunernde Lebens-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

betrachter herausheben. Auf diese Weise erfaßt man auch die Bettler, Volkstypen und puttenhaften Figuren, die zwischen den anderen Bildern als eine Art dekorative Füllung wiederkehren und wenn auch vielleicht nicht die stärkere Seite dieser Kunst ausmachen, doch nicht einfach Genre sind, sondern etwas vom Geist des 18. Jahrhunderts haben und Romantik in der Form des Rokoko repräsentieren.

Kultiviertes Milieuempfinden des 18. Jahrhunderts, in dem alle künstlerischen Effekte in die Fläche treten und sich auf einer gepflegten, etwas anbrüchigen Epidermis abzeichnen; es ist eine Kunst, in der sich das Atmosphärische und Naturhafte in eine gesellschaftliche Luft und geschmackliche Dämpfung übersetzt. Das Gegenpolige dieses Schaffens, die weite Distanz von der gesellschaftlichen Repräsentation zu der dazu gehörigen Art proletarischer Typik, von den draperiehaft verhängten Hintergründen und der großen architektonischen Massierung zur gegenteiligen Empfindung des Fließenden und Erdigen, woraus der Eindruck der historisch verwitterten Züge entspringt, dann die Art der Farben, die dekorativ gelöst sind und doch einen Stich ins Graue und dabei Pikante, ins Nacherlebte, in den Alltag und doch in das Festliche einer freien Erinnerung haben; dieser ganze Wechsel kehrt in den Klängen der Naagerschen Bilder, oft in leichter Ungebundenheit und doch immer in besonderer malerischer und dazwischen auch natürlicher Berührung wieder. Es ist der besondere Vorzug dieser Kunst im Vergleich zu manchem ähnlich gerichteten Schaffen, daß in ihr der Hauch der künstlerischen Gesamtheit und der freie Gebrauch des lockeren Materials der Farbe genießend und wichtiger bleibt als die Betonung der Stoffe und der alten Formen im einzelnen. Ihre Lässigkeit im thematischen Willen, ihre wenig penible Handhabung, die nicht dafür besorgt ist, daß man einen runden Besitz im engen Sinne schwarz auf weiß nach Hause trage, ist ihr Vorzug. Darin hat sie ihr eigentliches künstlerisches Element, neben und über dem geschmacklichen Nerv, der ihr die Gültigkeit fürs Auge sichert. Vergangenheit und ein stets bereites Können vereinigen sich im Künstlerblut zu einer unbekümmerten Gegenwart.

Von den Bildern, die sich im gesamten so charakterisieren lassen, wären nun noch ein-



FRANZ NAAGER — MEIN GARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zelne besonders einheitliche Lösungen herauszuheben; von den venetianischen Motiven, Panoramen, Hafenbildern, dem Karneval, dem Haus des Tizian u. a. als eine sehr bildhaft runde Fassung die „Osteria", die zu einer malerischen Erzählung reizend verdichtet ist. In anderen Bildern macht sich ein mehr illustrativer Zug deutlich, den man als literarisch mit malerischen Mitteln bezeichnen könnte, z. B. in der „Eifersucht". Viele Bilder haben in diesem Sinne ein kulturhistorisches, in die Motive gelegtes Phantasieleben. Daneben stehen freie Landschaften, worunter als charakteristisches Werk das „Altmühltal" zu nennen ist. Und diesem gegenüber treten die Gartenbilder, in denen sich eine neue malerische Sprache, im gleichen objektivierenden Willen, aber in freie Luft übersetzt findet, z. B. „Mein Garten" und „Der kleine Stadel". Motive der religiösen Malerei in venetianischem Stil ergänzen das Bild dieses Schaffens.

Noch wechselnder ist das Bild, das man in der reichen graphischen Betätigung mit Zeichnungen, Lithographien, Radierungen, farbigen Blättern und mit einem eigenen Verfahren von Schablonenschnitten erhält. Das Szenische, Weiträumige, gelegentlich dekorativ girlandenhaft durchflochten, gibt den Haupteindruck; das Illustrative und das heitere Spiel der barockromantischen Motive herrscht vor. Manches klingt in seiner Prägung in deutsche Renaissance hinein. Strenger Bau und flüchtige Belebung, Heiliges und Unheiliges bewegt sich in kunterbuntem Tanz durcheinander; erfinderische Selbständigkeit und sichere graphische Prägung in den Kontrasten von Bewegung und Akzent geben den künstlerisch eigenen Ausschlag. Trotz der handwerklichen Betonung ist immer die künstlerische Laune und nicht ein mühseliges Bedürfnis befriedigt.

Es handelt sich im Grundzug um ein künstlerisches Wesen, das sich aus gesellschaftlicher Kultur herleitet und was heute in diesem Sinne fehlt, durch persönliches und künstlerisches Temperament zu ersetzen strebt. Damit ist Naagers Kunst besonders stark auch als Bild einer bestimmten künstlerischen Persönlichkeit, die mit ihren eigenen Formen und Grenzen in der Gegenwart schaffend tätig ist.

Konrad Weiß

Die Beurteilung von Kunstwerken geschieht insgemein von zwei Standpunkten aus, die beide zu gleich falschen Resultaten führen. Die einen nämlich machen aus der Wohlgefälligkeit den Maßstab, mit dem sie den Wert eines Kunstwerkes messen; die andern aber fragen darnach, ob auch das Kunstwerk die Forderungen erfülle, die die Ästhetik an dasselbe stelle. So ist die Kritik der Kunstwerke einesteils dem Schwanken des Geschmacks, andernteils dem Streit der ästhetischen Anschauungen preisgegeben, während doch nur aus dem Begriffe der Kunst selbst, der weder mit dem Geschmack, noch mit der Ästhetik etwas zu tun hat, ein richtiger und dauernder Maßstab für den Wert der Kunstwerke abgeleitet werden kann.

*

Daß auch der große Künstler die Natur nicht erreiche, ist eine von den vielen gedankenlos wiederholten Redensarten. Es gibt Künstler, die von der Natur freilich nicht mehr sehen, als der Durchschnitt der Menschen und in betreff dieser ist es wohl gerechtfertigt, zu sagen, daß sie die Natur nicht erreichen. Aber der bedeutende Künstler geht so selbständig und so weit über die Naturanschauung der anderen Menschen hinaus, daß der Vergleich zwischen der Natur, wie sie diesen erscheint, und der Natur, wie sie in den Leistungen jenes zur Entwicklung gelangt, nur auf demselben Mißverständnis beruhen kann, welches zugrundeliegt, wenn der Philister den sogenannten gesunden Menschenverstand zum Maßstab der höchsten Einsichten des philosophischen Geistes macht. Der Mensch lernt die Natur erst aus den Werken der Künstler kennen und die Nichtübereinstimmung, die er zwischen Natur und Kunstwerk findet, beruht gemeiniglich auf dem unentwickelten banalen Zustand seiner eigenen Naturanschauung. —

*

Wer die Kunst nicht mit anderen Augen ansieht als die Natur, dem wird alle Kunst, auch die höchste, armselig vorkommen gegenüber der Natur. Wer aber, in der Welt der Kunst heimisch, die Natur mit künstlerischem Auge betrachten wollte, der würde gar bald einsehen, daß er damit nicht weit kommt, wenn er nicht zur künstlerischen Tätigkeit übergeht.

Konrad Fiedler

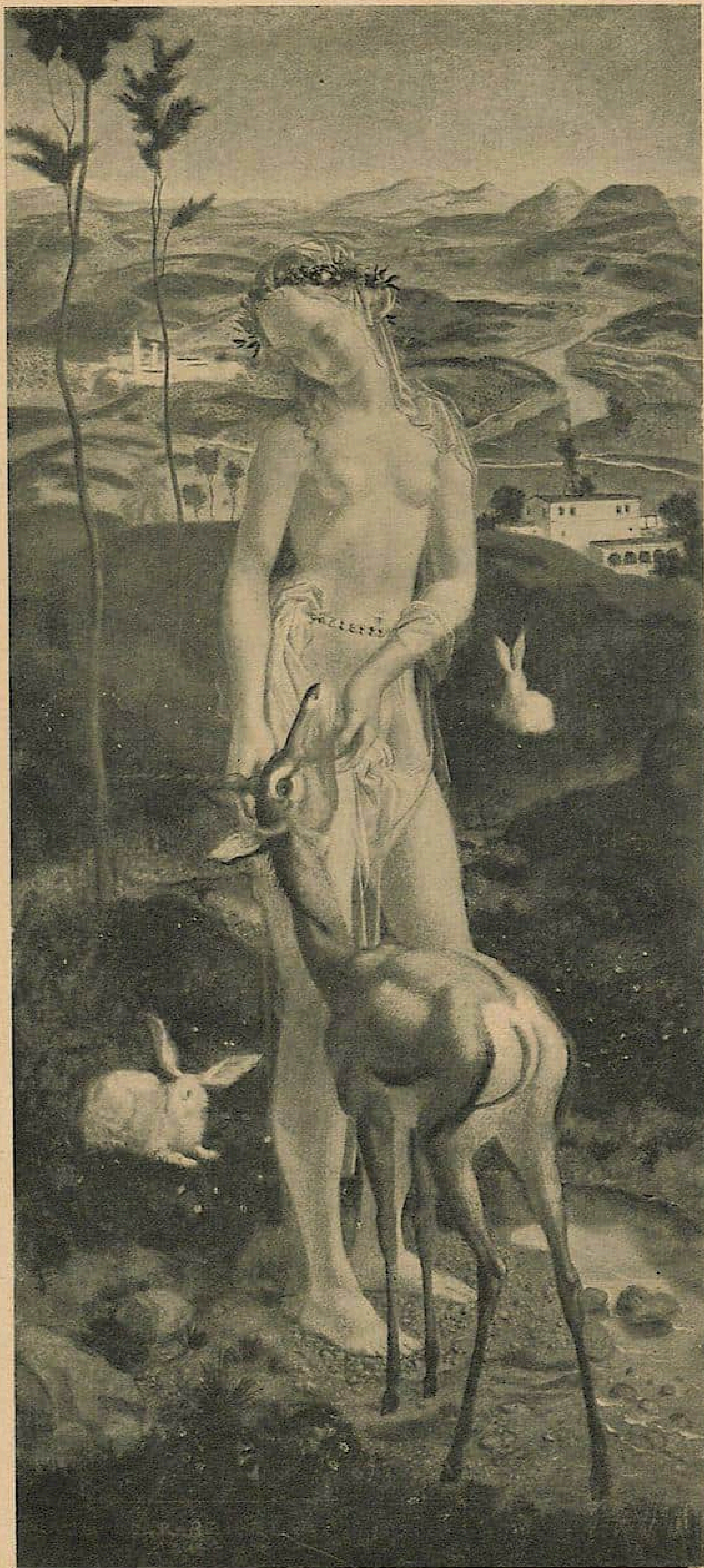
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

323
42



FRANZ NAAGER — DON QUICHOTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR BAYERL — IDYLL

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. GERHARDINGER — AZALEEN

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

DIE AUSSTELLUNG IM MÜNCHNER GLASPALAST 1923

Angesichts des furchtbaren Ernstes der Gegenwart und der trostlosen Zukunftsaussichten für alle geistigen Arbeiter verbietet es sich eigentlich von selbst, an eine Ausstellung, die auf Verkauf abzielt, einen hohen Maßstab anzulegen. Zwar scheinen in vielen Kreisen die materiellen Erfolge des Tages noch nichts von der Ungunst der Umstände verspüren zu lassen, aber man täusche sich nicht: immer drohender wird die Daseinssorge. Setzt doch leider jetzt schon, sehr zum deutlich erkennbaren Schaden, eine atemlose Fieberhaftigkeit im Tempo des Kunstschaffens ein, gepeitscht von der Furcht vor Konkurrenz, die dem wünschenswerten stillen Ausreifen hinderlich ist. Dies macht sich im Gesamtbild unserer Ausstellung insofern bemerkbar, als so viel Nichtbildmäßiges, nur für die Zwecke der Ausstellung Gearbeitetes sich vordrängt. Ein umfassender Überblick und ein völlig objektives Urteil sind auch deshalb erschwert, weil nicht jedes wirkliche Talent zu Worte gekommen ist, weil selbst Namen von Rang fehlen und weil andere nicht mit ihrem Besten vertreten sind. Auch erzielen z. B. kleinere Gemälde, in dunklen ruhigen Farben gehalten, in der für sie ungeeigneten zu großen Umgebung nicht die ihnen eigene Wirkung, wie denn in einem ungleich besetzten Orchester Pauken und Posaunen die Violinen leicht übertönen.

Wenn nun das Gesamtergebnis auch in diesem Jahr, gemessen an der idealen Forderung seiner hohen Kunst, kein allzu glänzendes ist, so möchten wir doch betonen, daß sich mancher Edelstein finden läßt. Bleiben auch die ganz großen Erschütterungen und Beglückungen aus, so verbleibt doch manch günstiger und nachhaltiger Eindruck. Neben viel Durchschnitt, viel rein Illustrativem und rein Gegenständlichem begegnen Qualitäten! Am besten schneidet die Plastik ab. Gips, auch geschmackvoll getönter, steht neben echtem Material.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HEINRICH VON ZÜGEL

SCHAFHERDE

Glaspalast München. Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HUGO VON HABERMANN — DAMENBILDNIS MIT FÄCHER

G'aspalast München. Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST LOTHAR HOFFMANN — BLICK AUF DEN CHIEMSEE

Glaspalast München. Secession

In der „Neuen Secession“ ist an Plastik nur weniges; Klaus ist gut, Knapp und Koelle wären zu nennen. In der „Künstlergenossenschaft“ sei unter anderen auf Epple, Götz, Heilmaier, dann auch auf Becher, Bogner, Kiefer, Resch und Schweigardt, aber auch auf Liebermanns „Unser Traum“ hingewiesen. In der alten „Secession“ sei die Gedächtnisausstellung von Jaeckle, ferner manches von Abel, L. Eckart, Geibel, besonders aber von Georgii und Janssen, schließlich auch von Hiller, Klein, Kaulbach, Knapp und Mayer-Fassold genannt. Kleinplastik ist oft bedeutend, bisweilen kunstgewerblich.

Wenig umfangreich ist die Architekturabteilung mit einigen Modellen, mit Plänen, Skizzen, Entwürfen und Photographien.

In der kunstgewerblichen Abteilung ist der Luxus des vorigen Jahres nunmehr größerer Einfachheit gewichen. Aber durch Echtheit und gediegene Güte des Materials und durch wirkliche Qualitätsarbeit zeichnen sich entwerfende Künstler und ausführende Firmen aus.

In der Malerei scheint das Landschaftsgemälde die führende Rolle zu beanspruchen, doch gibt es ganz tüchtige Bildnisse und Tierbilder, seltner figürlich-allegorische Kompositionen.

Aus Raummangel können nur die anerkannten Meister und wichtigsten Erscheinungen angemerkt werden.

In der alten „Secession“ sind fast alle Bekannten zur Stelle. Es erfreut Bechsteins tonschöner Rhythmus, Becker-Gundahls stets Neues suchendes Temperament, Bocks lockere Farbigkeit, auch Braunschweig in einem Bilde, Bürgers u. a. Neben dem funkelnden Dill Engels Lyrik. Genannt seien die beiden Erler, dann Essig und Fehr mit mondänen Bildnissen, einiges Prächtiges von Groeber, Habermanns Jugendfrische, Hauses verträumte Poesie und Hengelers reizvolle Phantasie. Ohne Vollständigkeit zu erstreben, seien Herterich, diesmal besonders bemerkenswert, Heubner, Hoffmann, der koloristische Symbolist Hüther, Hummel, Jank, Kühn, Naager, Plenk, Rall, Samberger,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT ENGELS — WEIDEWEG

Glaspalast München. Secession

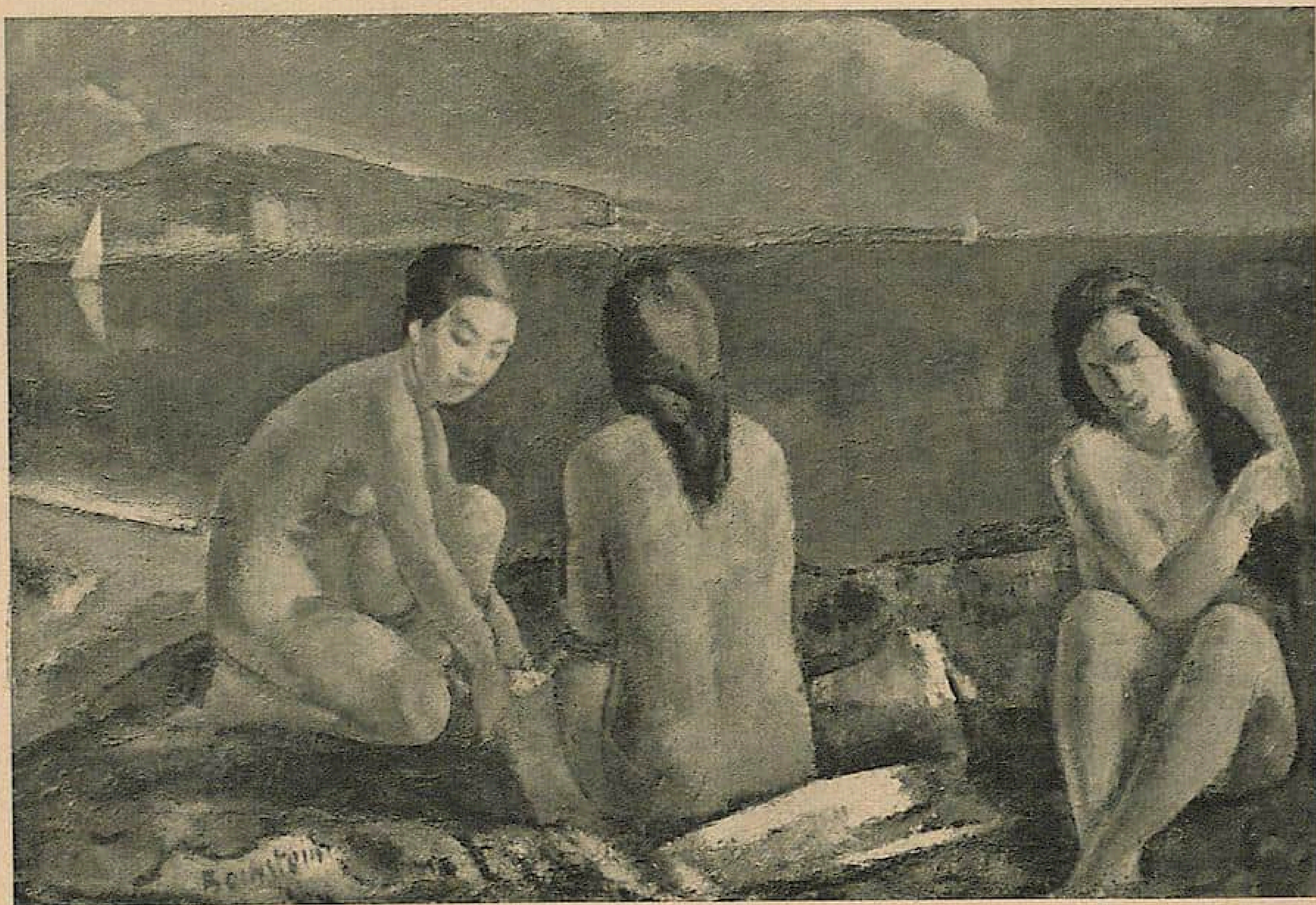
Scherrer, Schramm-Zittau, Seyler, Strobentz, sehr delikat, und Zügel, fast alle in dieser Zeitschrift schon gewürdigt, hervorgehoben. Zügel scheint wie Habermann vom Alter unbeschwert.

In der „Luitpoldgruppe" befremdet bei einigen Meistern eine etwas dumpfe, müde Farbigkeit, bei anderen Unsicherheit und nervöse, zu große Beweglichkeit. Neben trefflich komponierten oder tonschönen Landschaften fesseln hier auch Tierbilder. Zu nennen sind in erster Linie Buchner, Ebers, Felber, Heymann, auch Klinkerfuß und Knoebel, dann Pippel, Rottmanner, auch Schneider-Seenuß, schließlich Stattler, Steinmetz, Stockmann und Stumpf, dieser mit einigen Bildnissen. Im „Bund", der Neuromantik auch in den weicher und locker gemalten Landschaften bedeutet und bewußter Archaismus, stehen bei gleichen Zielen, aber sehr verschiedenartiger Form und Technik Arends, Kern, Mayer-Franken, Müller-Samerberg, Roeßler, Schiestl, Steppes, Widmann an ersten Plätzen. Ausgezeichnetes bringen auch diesmal die „Bayern", vielleicht sogar Ausgeglichenstes. Bürck, Frank, Franz, Geffcken, sehr zu unterstreichen, Hönich, Rabending, Schattenmann bedeuten am meisten. In der trefflich gehängten „Freien Kunstausstellung", die modern und auch konservativ erscheint, führen Bärmann, Christ, Hamme, Knobloch, Muencke, Schlageter und Segieth. Auch Wenk muß notiert werden. Im „Landesverband bildender Künstler" finden sich einige ernstere und vertieftere Sachen, sonst aber viel Dilettantismus. Von nicht wenigen guten Werken innerhalb der übrigen Kreise der Künstlergenossenschaft können nur noch Arens, der poesievolle Bayerl, in Landschaften Bogliano und der tonschöne Cairati, vor allem aber Doerner, dann Gerhardinger, der Schuch nacheifert, in Akten über ihn hinausgeht, und neben ihm Herzog und Hoffmann, schließlich Kalmann mit seinem „Hieronymus", der kraftvollere Paede, neben Marx auch Stagura,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schraudolph und Werle erwähnt werden. In einigen Räumen streift manches bedenklich an Süßlichkeit und glatte Konvention. Vortreffliches, ja bisweilen Hervorragendes findet sich in der überreichen graphischen Abteilung und unter den Zeichnungen und Aquarellen. Hier fehlt keiner unserer besten Graphiker. Kollektivausstellungen gelten dem verstorbenen Gaisser und Anton Hoffmann.

In der „Neuen Secession" ist eine wohlige, hin und wider beinahe akademische Beruhigung und gelassene Ausgeglichenheit in diesem Jahr noch deutlicher geworden. Nur im ersten Raum, wo neben dem so lyrischen Eberz Malys koloristische Aufregung wirkt, stellen sich noch einige herausfordernde Kontraste ein. Stärker als sonst erscheint Brüne. Neben Caspars zarten Visionen reißt Frau Caspar-Filser in Landschaften uns mit, interessiert Gött, frappiert Großmann mit prickelnden Reizen. Meister Heine aber berührt hier wie ein ferner Klang aus anderer Welt. Von Heß war erst kürzlich die Rede, er hält, was er versprach. Kopp fesselt. Lauterburg überrascht und entzückt mit ursprünglicher Laune und Phantasie, mit saftiger, leuchtender und doch tonig gebundener Farbigkeit. Lichtenberg interessiert mehr wie früher. Mense, spröd, herb, glatt in gewollter Primitivität, die auch Schrimpf allzu betont sucht, wäre ein tüchtiger Holzschneider. Moll ist diesmal verblasen und schwach, Nowak in einigem sehr ansprechend, weich und melodisch, etwas Renoir, etwas Carrière. Schinnerer hat eine hellere und frohgestimmtere Palette. Schülein ist uns kein Unbekannter. Das ist Natur im Farbenschleier der Dichtung. Seewalds letzthin bei Caspari gezeigte Aquarelle möchten wir seinen Gemälden voranstellen. Thöny ringt gewissenhaft mit sehr erheblichen, selbstgestellten, neuen Problemen, weiß Bewegung zu vergeistigen, bleibt aber noch zäh und dumpf. Troendle bezaubert mit seinen stillen anspruchslosen Bildern. Von Unold packt ein unmittelbares, ausdrucksreiches Selbstbildnis. Nasse



LOTHAR BECHSTEIN — FRAUEN AM MEER

Glaspalast München. Secession

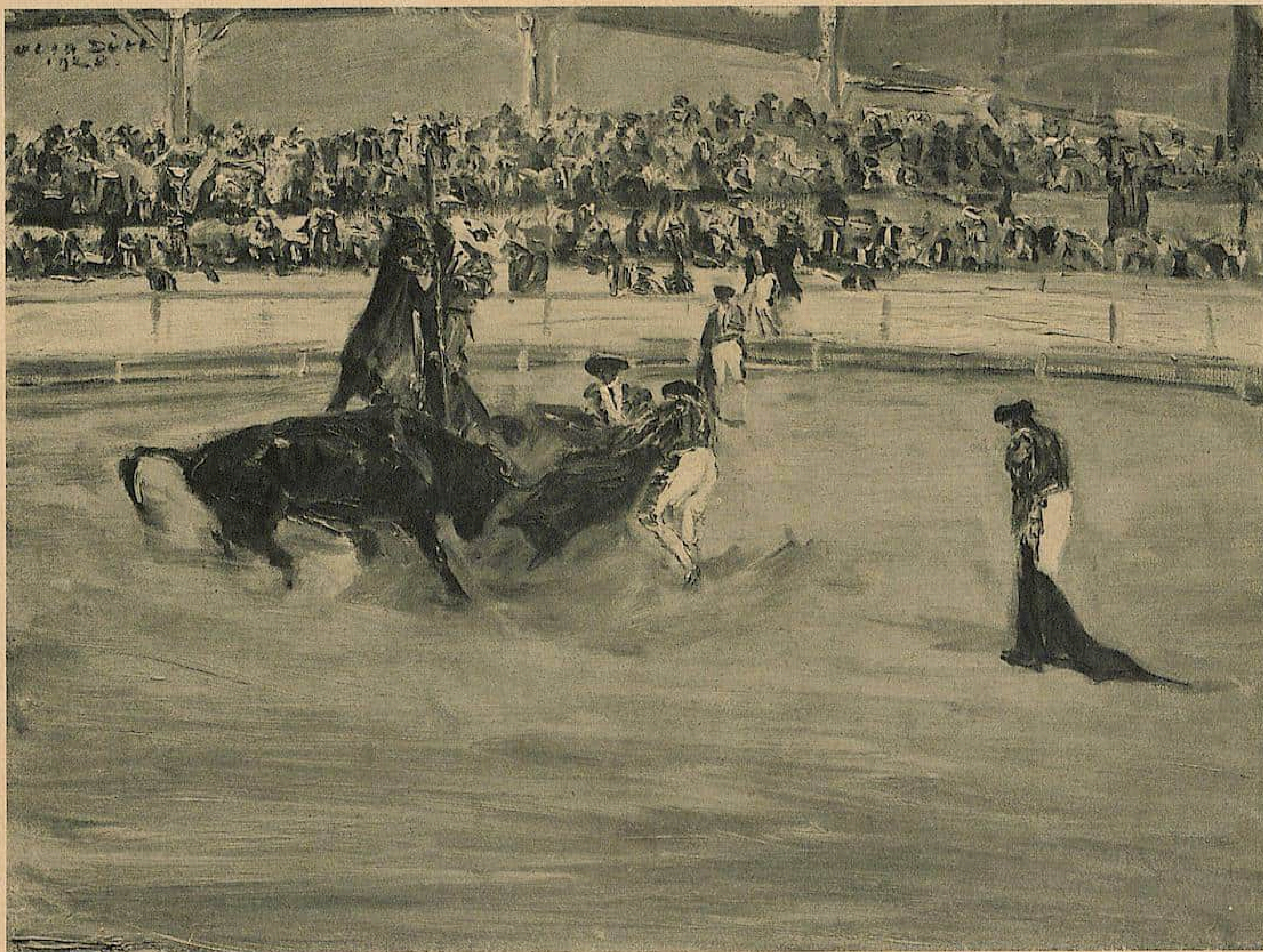
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII MADONNA. TERRAKOTTA

Glaspalast München. Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DILL — STIERKAMPF

Glaspalast München. Secession

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

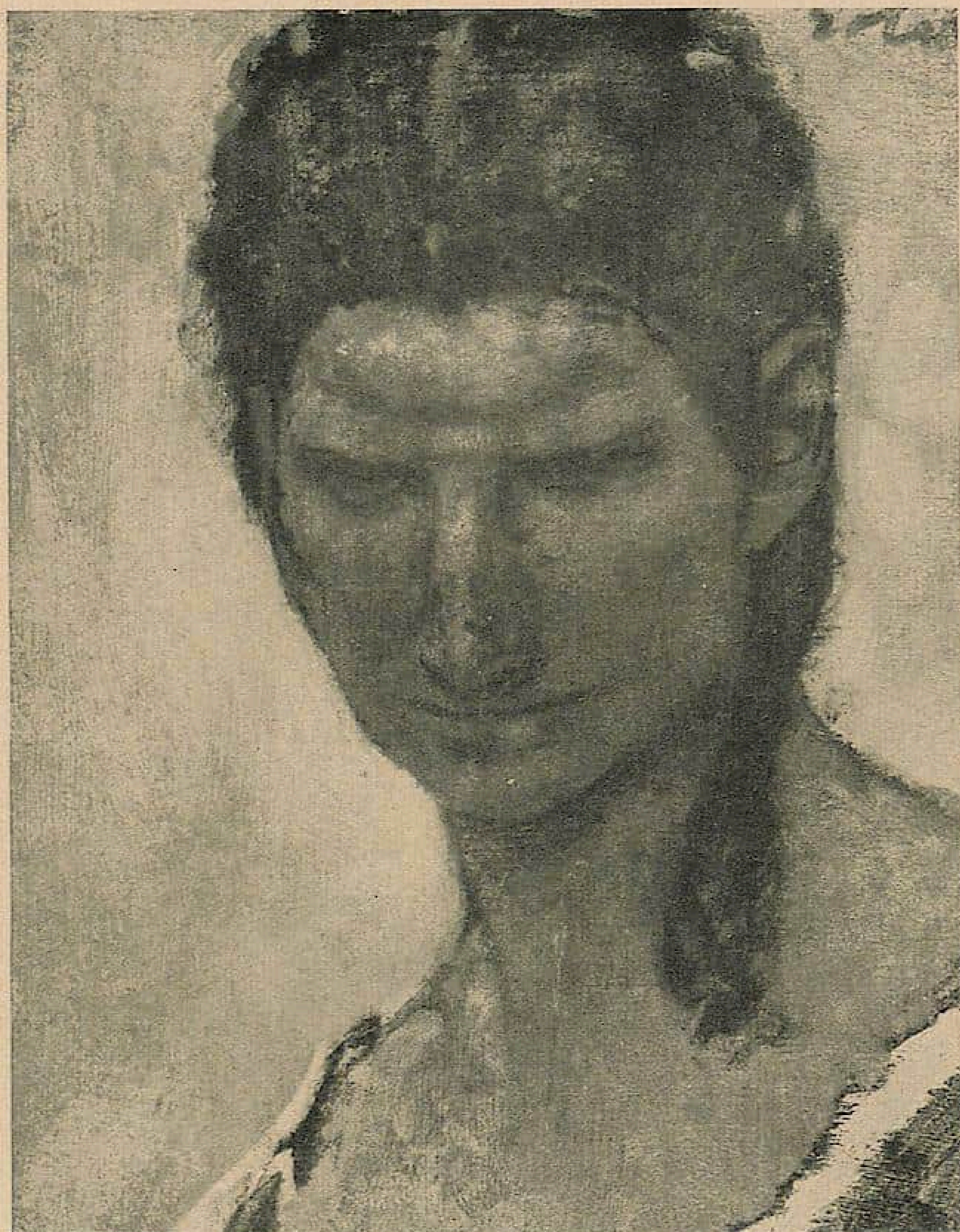


LUDWIG HERTERICH

Glaspalast München. Secession

DAME MIT HUNDEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ ERLER STUDIENKOPF

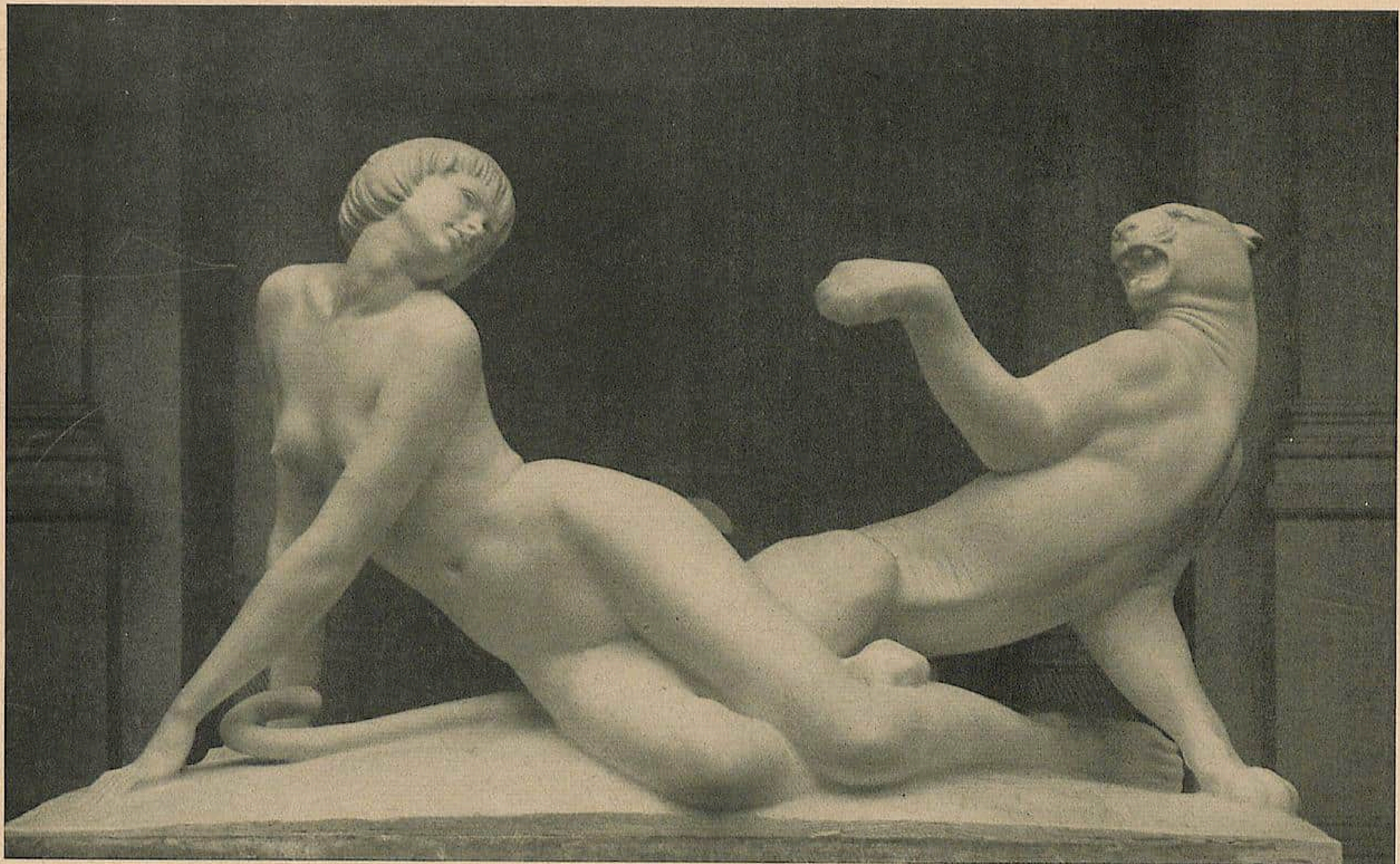
Glaspalast München. Secession

DAS MÜNCHNER KRIEGER-DENKMAL

Nachdem im vorigen Jahre ein von gegen anderthalbhundert Einsendungen beschickter Ideenwettbewerb vorausgegangen war, durch den eine Reihe Entwürfe mit Preisen ausgezeichnet und ihre Verfasser in den engeren Wettbewerb gebracht wurden, ist im Juni dieses Jahres nun auch dieser engere Wettbewerb über das Münchner Kriegerdenkmal zur Entscheidung gekommen. Das Preisgericht hat aus sieben Entwürfen und Varianten heraus mit einstimmigem Spruch den Entwurf von Architekt Thomas Wechs, Architekt Eberhard Finsterwalder und Bildhauer Karl Knappe zur Ausführung bestimmt.

Die Preisträger waren schon beim ersten Wettbewerb mit einem ersten Preis ausgezeichnet worden. Bei ihrem ersten Entwurfe handelte es sich vor allem um eine hinsichtlich der ästhetischen Wirkung strengere, monumentale Gestaltung des Platzes vor dem Bayerischen Armeemuseum, der aus der weicheren und geschwungenen gärtnerischen Anlage in einen ernsteren, stärker architektonisch sprechenden Charakter übersetzt werden sollte. Die Mitte des Platzes sollte in leicht abgetreppter Versenkung ein freier Sarkophag einnehmen. Auch in dem endgültigen Plane ist die architektonische Tendenz für die Gesamtanlage beibehalten; die Idee hat sich aber nach der Mitte zweckmäßiger konzentriert und statt des Sarkophags wurde nun eine zu etwa zwei Dritteln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



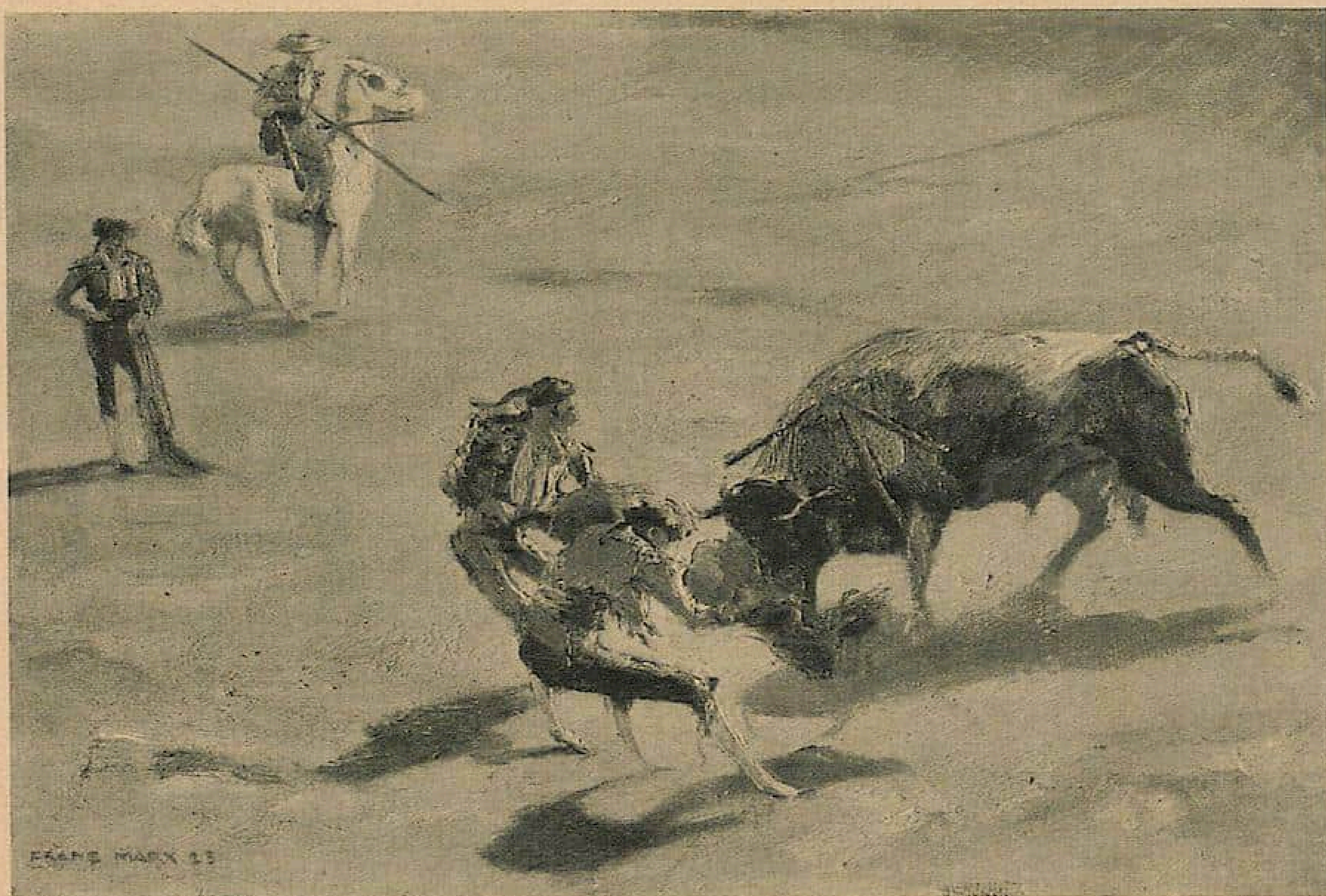
WALTER SEBASTIAN RESCH — ZWEI KATZEN. GIPS

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

versenkte, nach den Längs- und Schmalseiten zu geöffnete Bauform gewählt, eine Art Ehrenhalle, die an ihren Innenwänden die Namen der 13000 Münchner Gefallenen aufnehmen wird. Ihren oberen Abschluß bildet eine mächtige Steinplatte mit einfachen Inschriften an den Seiten, die von den Kanten des Baublocks zurückgesetzt ist. Die Eckstücke dieses Baublocks lassen in den Schmalseiten je einen Eingang frei; der Wandteil der Längsseiten zwischen ihnen ist je in vier mächtige, ungegliederte Streben oder Pfeiler gespalten, deren über der Erde sichtbare Köpfe in Reliefarbeit mit symbolischen Darstellungen, Engel mit Posaunen, Adler, Löwe, heraufsteigender Krieger mit Pferd u. a., als figürliche Ansichten durchgestaltet werden. Die Schmalseiten sind mit Reliefzügen von Kriegern und Frauen ausgestattet. Zwischen den Öffnungen führen von allen Seiten Stufen in der Breite des Mauerkörpers hinab.

Aus dem einstimmigen Urteil des Preisgerichts, durch dessen Mitglieder die konservative und fortschrittliche Richtung, der praktische und volkstümliche wie der ideelle und künstlerische Gedanke vertreten waren, ist schon zu erkennen, daß diesem Entwurf eine besondere und nicht einseitige Überzeugungskraft innewohnt. In der Tat mußte man bei einem Überblick über die neu zusammengekommenen, im Armeemuseum aufgestellten Modelle der eingeladenen Wettbewerber den Eindruck gewinnen, einmal, daß die Lösung dieser Denkmalsaufgabe keine leichte oder schablonenhafte sein durfte, sodann aber, daß hier eine ebenso schlichte wie schöne und vor allem auch nicht historisierende Lösung geboten war. So viel heute Denkmalskunst geübt wird, so wenig sind doch die ästhetischen und geistigen Einsichten geklärt und so verschieden sieht sich dann zudem die einzelne, örtlich fixierte, und im vorliegenden Falle, in einem städtebaulichen Komplex wie München besonders repräsentativ verpflichtete Aufgabe an. Zu vermeiden war vor allem, aus einem kräftigen und nationalen Denkmalsbegriff heraus eine Anlage mit Friedhofeindruck, die mit gärtnerischen und Naturelementen sich zu sehr auf bloße Stimmung einrichtet und den städtischen Menschen in Parkwege divertiert. Solche Anlagen spätbarocker Empfindsamkeiten wollen noch vielfach gelten, während die Gegenwart doch härtere und direktere Formen für sich erstreben muß. Eine weitere Beobachtung ist die, daß der Spruch des Schiedsgerichts in diesem Falle auch eine tatsächliche Ausschaltung des offiziellen, klassizistischen Denkmalbegriffs bedeutet. Die ge-



FRANZ MARX — STIERKAMPF

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

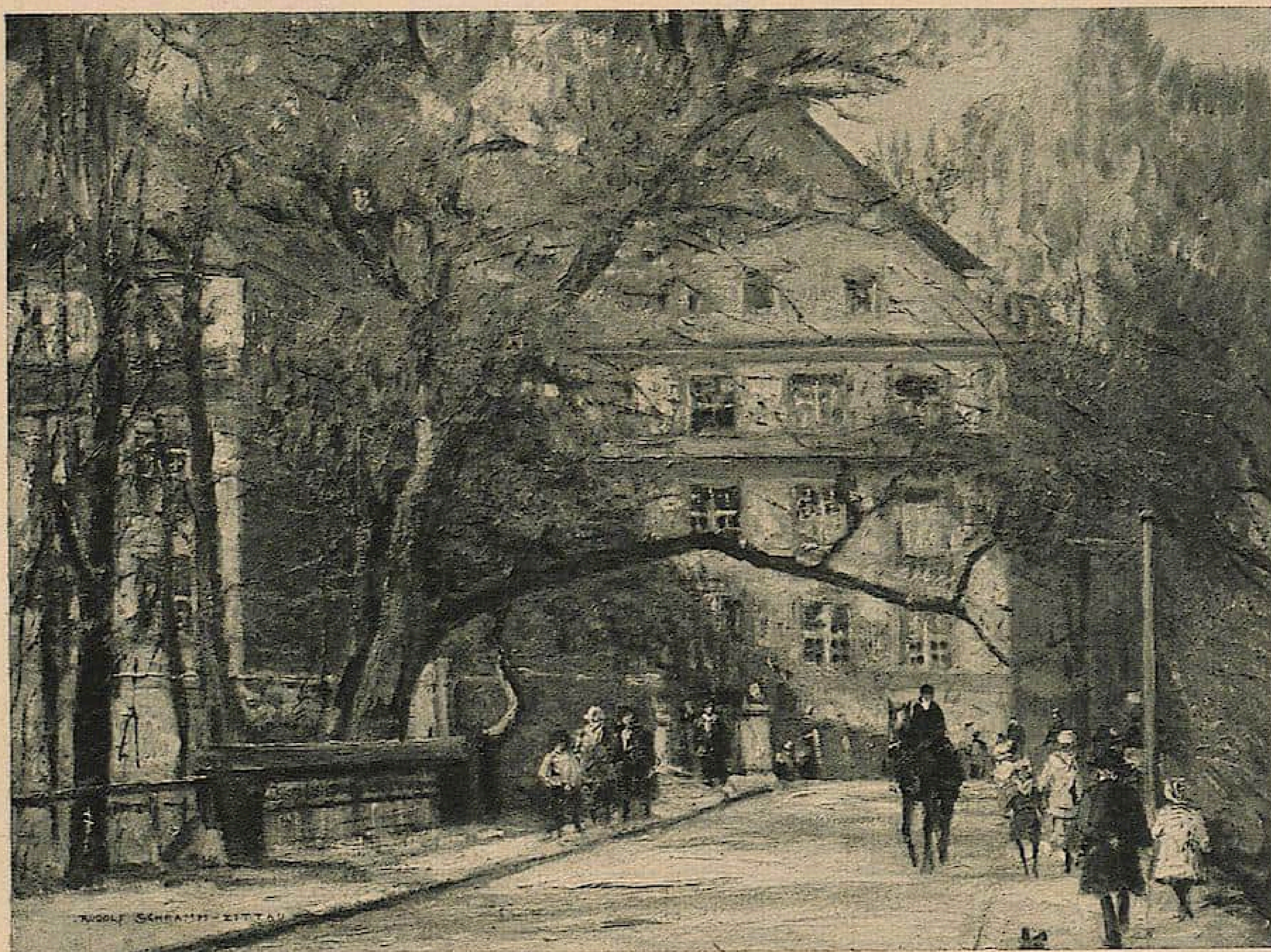


RICHARD KAISER

Glaspalast München. Secession

IM ERDINGER MOOS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU — ZUFAHRTSSTRASSE ZUM ENGLISCHEN GARTEN

Glaspalast München. Secession

wohnten klassizistischen Denkmäler können durch Figuren, Reliefs, Friese allegorisch gesteigert werden, aber sie behalten mit ihren Rotunden, Nischen, Säulen, Portal- und Altarformen für das Gefühl etwas Neutrales und den gegenwärtigen Menschen Ausschließendes.

Der Entwurf Wechs-Finsterwalder-Knappe könnte dagegen bezeichnet werden als eine freie Form der Krypta, ein aufgeschlossener und doch denkmalhaft zusammengehaltener Grabraum, der in seiner Einsenkung in Ruhe lagert und doch an der mehrfachen Abtreppung des ganzen Platzes in feiner Entsprechung teil hat. Das Verhältnis von Bewegung und Ruhe in der Horizontale und auch mit leisen und dann am Schluß gesteigerten Brechungen in der Vertikale gibt ihm einen architektonischen Gehalt, der sich sinnvoll aus dem menschlichen Gang und dem Zustrom der Gedächtnistragenden umsetzt. Die Architektur spricht in lichten Verhältnissen von Raum und Masse bis zu dem Zentrum der Grabhalle, in einer gewissen klaren Spannung der Linien und, was ihr Eigentümlichkeit gibt, mit einer plastischen Ausgewichtung, in der eben das Zentrum einen stillen Widerhalt bedeutet. Man wird sich besonders auf die Reliefierung der Stirnwände und Wandglieder freuen dürfen, in denen sich die Sprache der geometrischen Kanten in die organischen Züge und Faltungen eines neuen, gewissermaßen gotisch empfundenen und doch durchaus modernen Reliefstils umzusetzen verspricht; eine sinnhafte Auflockerung der Baumasse, die von eigenwilliger Feinheit ist und durchaus ohne allegorische Zutat wirkt, sondern mitten aus dem Leben und dem deutschen Kriegsgedächtnis heraus, wie formal aus dem Baublock entsteht. Der Entwurf trägt das Merkmal jugendkräftiger Ursprünglichkeit an sich.

K. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ STROBENTZ — BAUERNMÄDCHEN

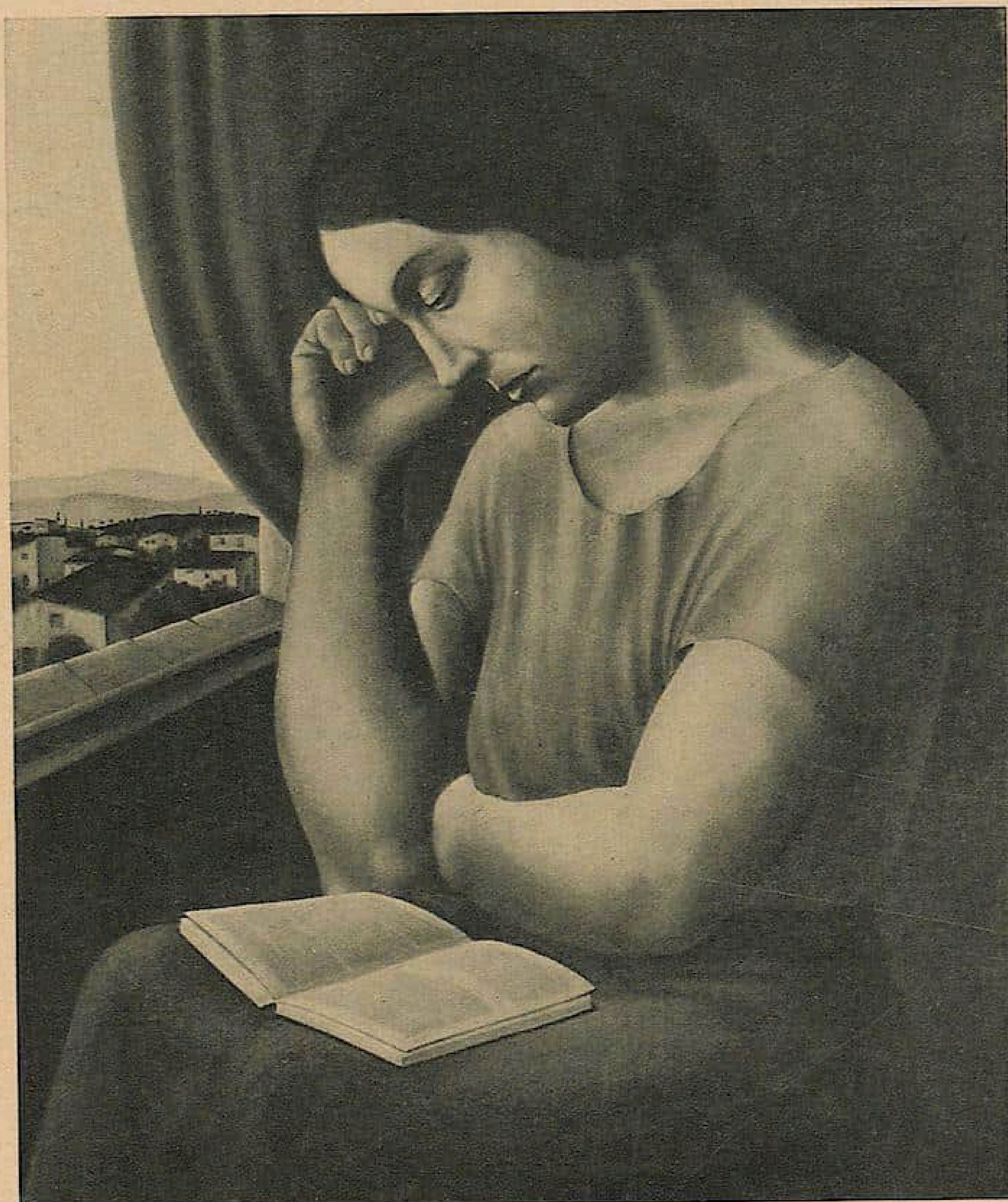
Glaspalast München. Secession

KUNSTLITERATUR

Schwarze Fahnen. Ein Künstlertotentanz von Arthur Roeßler. Verlag Carl Konegen (Ernst Stülpnagel), Wien-Leipzig.

Ein Kunstschriftsteller von Herz ist in einer Zeit, da sich intellektueller Hochmut an Kälte und Schärfe gar nicht genugtun mag, beinahe schon eine Seltenheit geworden. Der Österreicher Arthur Roeßler, durch manches schöne Buch rühmlich bekannt, verdient diesen Ehrentitel vollauf. Mit Liebe zur Kunst, mit Liebe zu den Künstlern ist jeder der 60 Aufsätze geschrieben, die das warmherzliche, wertvolle Buch des ausgezeichneten Mannes zusammensetzen und das hiermit den Freunden der Kunst empfohlen sei. Fast durchweg sind es — daher der vorerst befremdliche Titel — Nekrologe. Angesichts des Todes wurden die Würdigungen der hier besprochenen Künstler abgefaßt, und es erweist sich, daß diese Einstellung die einzig fruchtbare für den Kritiker ist. Auch den noch lebenden Künstler muß man von dieser Perspektive aus betrachten: möchten das die vorschnellen, einseitigen, parteiischen Rezensenten von Roeßlers Buch lernen! Von diesem letzten festen Punkt aus wird ja Überblickung erst möglich, die Gesamterscheinung, die Lebens- und Kunsttotalität erst erkennbar. Dies erfaßt zu haben allein, ist ein großes, nicht nur ästhetisches, auch ethisches Verdienst, zu dessen menschlichem ein starker kunstkennerischer und bedeutender schriftstellerischer Wert hinzutritt. Der Leser dieses Buches braucht eines nicht zu fürchten, wovor er freilich bei fast keinem der modernen Kunstschriftsteller geschützt ist: Ungerechtigkeit. Alle Entwicklungen, Richtungen, Strebungen, sofern sie nur wahr aus der Natur, aus dem Wesen fließen, gelten Arthur Roeßler gleich hoch. Partei ergreift er nicht: er weiß, daß die Kunst nichts anderes ist als „in gesetzmäßigen Formen vollzogener Gefühlsausdruck". Er weiß, daß die Kunst nur auf eine Weise wirken kann: indem sie, wie es

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG SCHRIMPF — LESENDE

Glaspalast München. Neue Secession

Berenson überzeugend dargelegt hat, das Lebensgefühl erhöht. Von diesem wesentlichen Blick aus sind alle wahren Künstler Brüder des gleichen strengen opferfordernden Ordens, es trenne sie Blut, Wille, Zeit, Ort, Schicksal noch so schroff voneinander. Renoir und Schwind, Goya und Larsson, Menzel und Moreau, van Gogh und Busch, Klimt und Phil May — welche Gegensätze der Geister, und doch ist es derselbe einige Geist, aus dem sie gleicherweise schufen! Den Mut zu diesem Bekenntnis aufgebracht, das Scheidende zwischen den Stilen, Gruppen, Moden, Ismen unbeachtet gelassen, die Liebe zur Kunst und zum Künstlerschicksal als das Gemeinsame in allen Künstlern festgehalten, den Schaffenswillen nach seinen Leistungen abgefragt und diese selbst mit dichterischer Einbildungskraft dargestellt zu haben: das ist Roeßlers vorbildliches Werk. Den Nichtkünstlern erzählt er von der Kunst und von den wenigen begnadeten Menschen, denen wir sie danken sollen. So entstanden diese kleinen Bildnisse der Künstler, die uns aufs neue in der traurigen Wissenschaft vom Märtyrerleben der zur Kunst berufenen Seelen unterrichten. Im Grunde ist es ja immer dasselbe Leben: Einsamkeit, Sehnsucht, Liebe, Qual, Werk, Unverstandenheit, Sorgen, Undank, wieder Einsamkeit heißen die Stationen der tragischen Kreisbahn. Wenn Goethe einmal sagt, daß er sich nicht erinnern könne, je eines einzigen glücklichen Tages rein genossen zu haben, so hat er damit ausgesprochen, was auf allen Künstlern lastet: die nie vollendete, nie bewältigte, nie befriedigende Aufgabe, die das ganze Leben fordert und am Ende das Opfer vergeblich sein läßt.

Die Lebendigkeit, mit der diese kleinen Porträts gezeichnet sind, erreicht in manchem der Essays einen außerordentlichen Grad von Gegenwart, wie z. B. in der Wiedergabe des Gesprächs mit Albert Welti über seine Erlebnisse mit Böcklin und Keller oder des Gesprächs eines Malers mit Whistler, in welchem dieser geistfunkelnde Mann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF PLENK — DIE SCHÖPFUNG

Glaspalast München. Secession

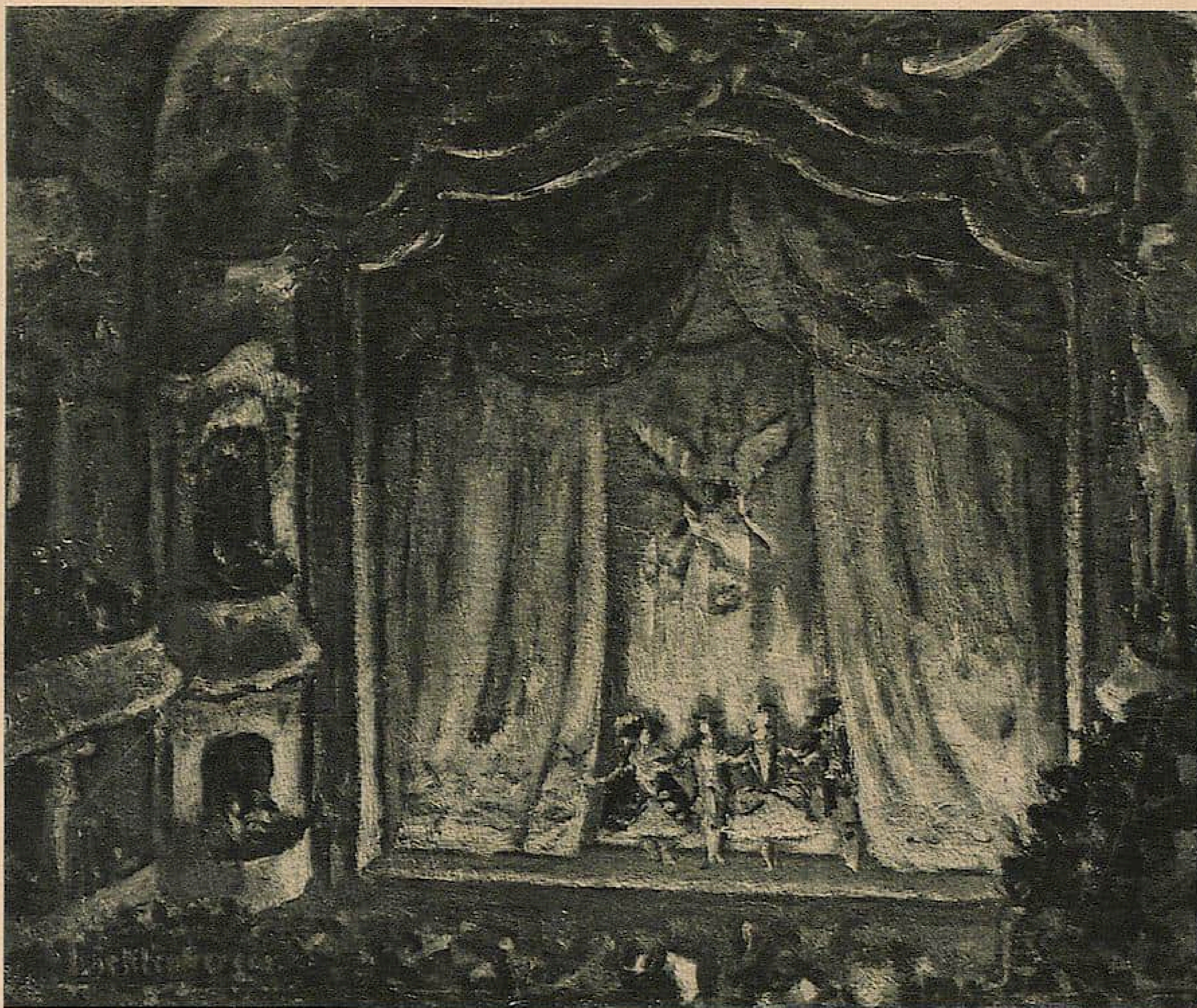
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARTIN LAUTERBURG STILLEBEN MIT GIESSKANNE
Glaspalast München. Neue Secession

leibhaftig dazusitzen scheint. Auch Ernst Juch, Anton Romako, Ernst Stöhr, Caran d'Ache sind so prächtig sichtbar gemacht: man glaubt, sie schon immer gekannt zu haben. Wie ergreifend ist nicht ein Lebensbild wie das der Bildhauerin Nora von Zumbusch, die als freiwillige Pflegerin im Feld ihr reiches, edles Leben hingab, oder das der frühverstorbenen Maler Hans Brühlmann, Moritz Jung, Eugen von Kahler, Robert Eckert. Ich erinnere mich nicht, etwas Schöneres über Schwind gelesen zu haben als den Versuch Roeßlers, ihn von seiner Liebe zu Wien aus zu betrachten. Vortrefflich ist Max Klinger im Kern seines Wesens getroffen, ein Kabinettstück der Charakterisierung der Aufsatz über Toulouse-Lautrec, eine hohe Probe der Gerechtigkeit die Beurteilung Herkomers. Negatives wird selten geäußert — dies ist's, was das Buch so liebenswert macht —, auch das Entgegengesetzteste ist geschont oder doch — wie F. A. Kaulbach und Anton von Werner — milde in das gebührende Bereich gewiesen. Einzig Lenbach gegenüber wird die Abneigung nicht verhohlen, Lieblosigkeit, Gaukelhaftigkeit ihm vorgeworfen, welch letzteres uns freilich etwas zu hart dünkt. Es stört aber ein solcher Tadel nicht das liebevolle Buch: wurde er doch um der Liebe willen vorgebracht, ohne die es Kunst überhaupt nicht geben kann. Sehr schön auch ist, zu sehen, wie, je nach dem Wesen des Künstlers, die Betrachtung des Darstellers

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. R. LICHTENBERGER — IM DEUTSCHEN THEATER

Glaspalast München. Neue Secession

sich ändert: man vergleiche den dichterischen Aufsatz über Ludwig Richter mit dem streng ästhetisch wertmessenden über Hans von Marées. Nicht nur ein zünftiger Kunstrichter: ein Dichter und geistiger Mensch hat diese Essays geschrieben: darin liegt ihr lebendiger, dauernder Wert. An Kunstliteratur haben wir übergenug, wenig jedoch an solcher edelsinniger Mittlerschaft zwischen der fernen Kunst und dem Leben der Menschen. Für diese wahrhaft liebende, treulich dienende, lehrende, bildende, sicher fruchtbar wirkende Tat schulden wir Arthur Roeßler Ehre und Dank. Dr. Felix Braun

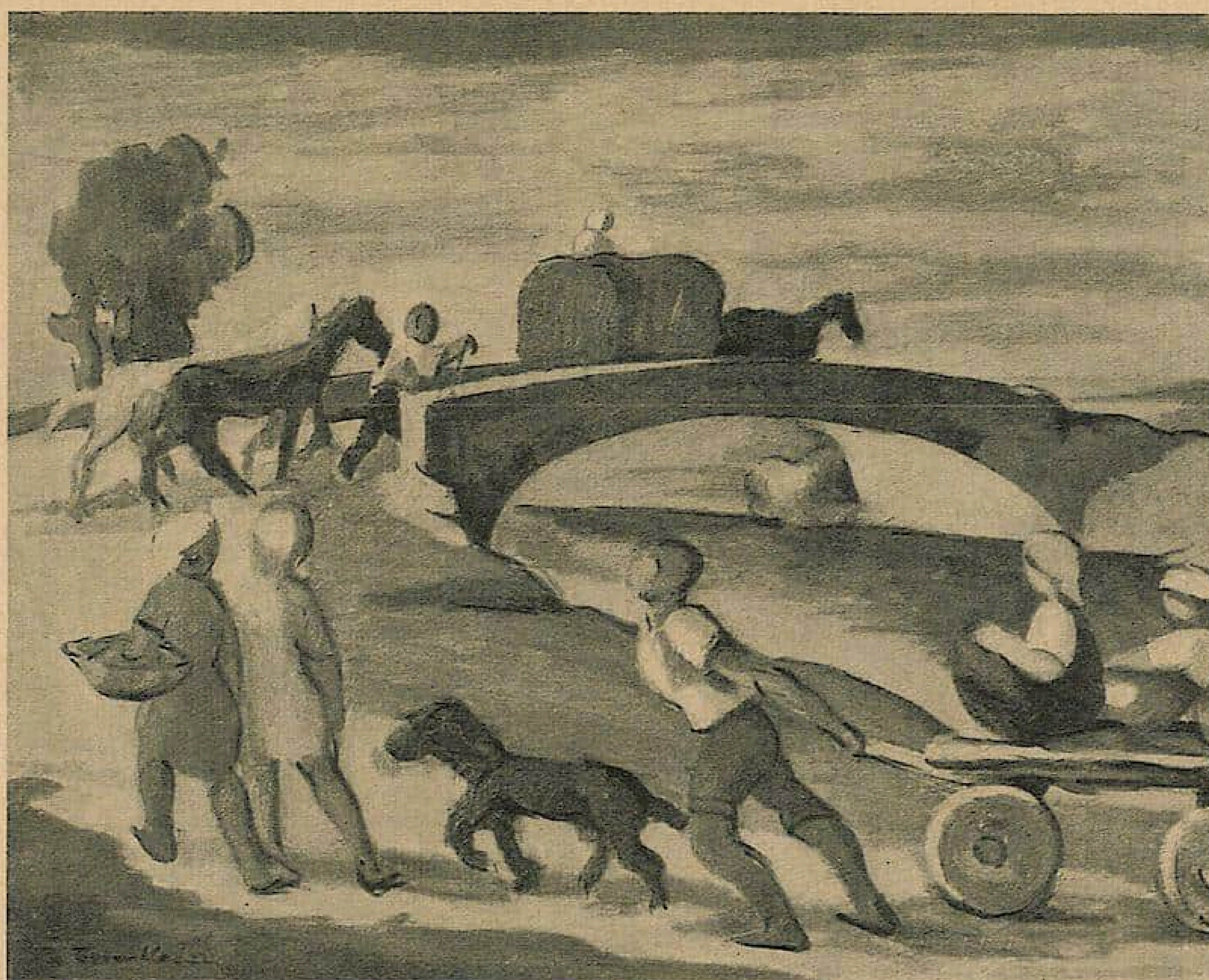
Die Schönheiten-Galerie König Ludwigs I. in der Münchner Residenz. 39 Abbildungen. Mit einer Einleitung und den Lebensbeschreibungen der Dargestellten von Augusta von Oertzen. München, Franz Hanfstängl. 1923. Grundpreis M. 5.—.

Der glückliche Gedanke, diese bunte Gesellschaft von schönen Fürstinnen und Bürgermädchen, Tänzerinnen, Dienstmädchen und Gräfinnen, in kurzen Lebensbeschreibungen so vorzustellen, daß diese Bevorzugten der Natur und des Königs uns wirklich lebendig werden, konnte nicht geschickter angefaßt und gelöst werden. Frl. Dr. von Oertzens kleines Buch, dem der Verlag das entsprechende, lockende Gewand gegeben, gehört zu den liebenswürdigsten und inhaltreichsten auf dem Grenzgebiet zwischen Kunst- und Fürstengeschichte, zwischen Literatur und Leben. Die Schicksale der Schönen, teils romantisch, teils banal, immer aber durch die Beziehung des Auftraggebers der Bildnisse gehoben, mögen wohl in ihrer Gesamtheit noch einmal einen Dichter vom Range Kellers anregen. Dies Büchlein bereitet so etwas vor. Es gibt Inhalt und sinnlichkünstlerischen Anreiz in Fülle. Mit außerordentlichem Fleiß sind hier viel vergessene Dinge zusammengetragen. Es langweilt niemals, alles ist reizend, oft lächelnd vorgetragen. Gedichte, Anekdoten beleben den Bericht, der nicht nur zu jedem Hofkalender, auch zur Geschichte der Mode und der Gesellschaft aller Schichten einen amüsanten Annex bildet. Wen das Äußere nicht gewinnen sollte, den wird der Inhalt fesseln. — Alle, die der Verfasserin Familienbriefe zur Verfügung gestellt, verdienen Dank. Um so bedauerlicher bleibt, daß der Verfasserin der Briefwechsel dieses herrlichen Königs mit den Porträtierten verschlossen blieb. Bredt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



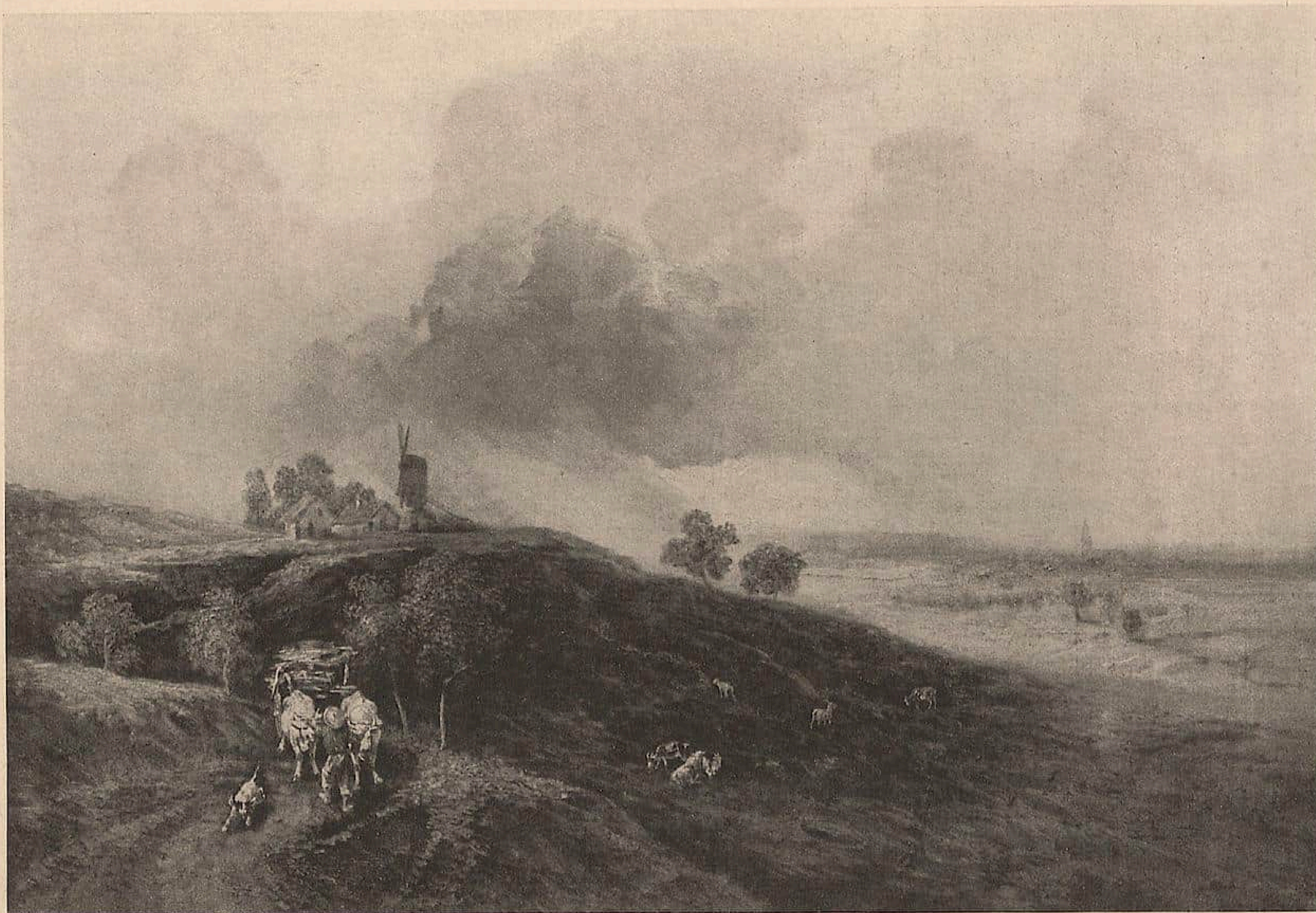
CARL MENSE LANDSCHAFT MIT HIRTIN



HUGO TROENDLE DIE BRÜCKE

Glaspalast München. Neue Secession

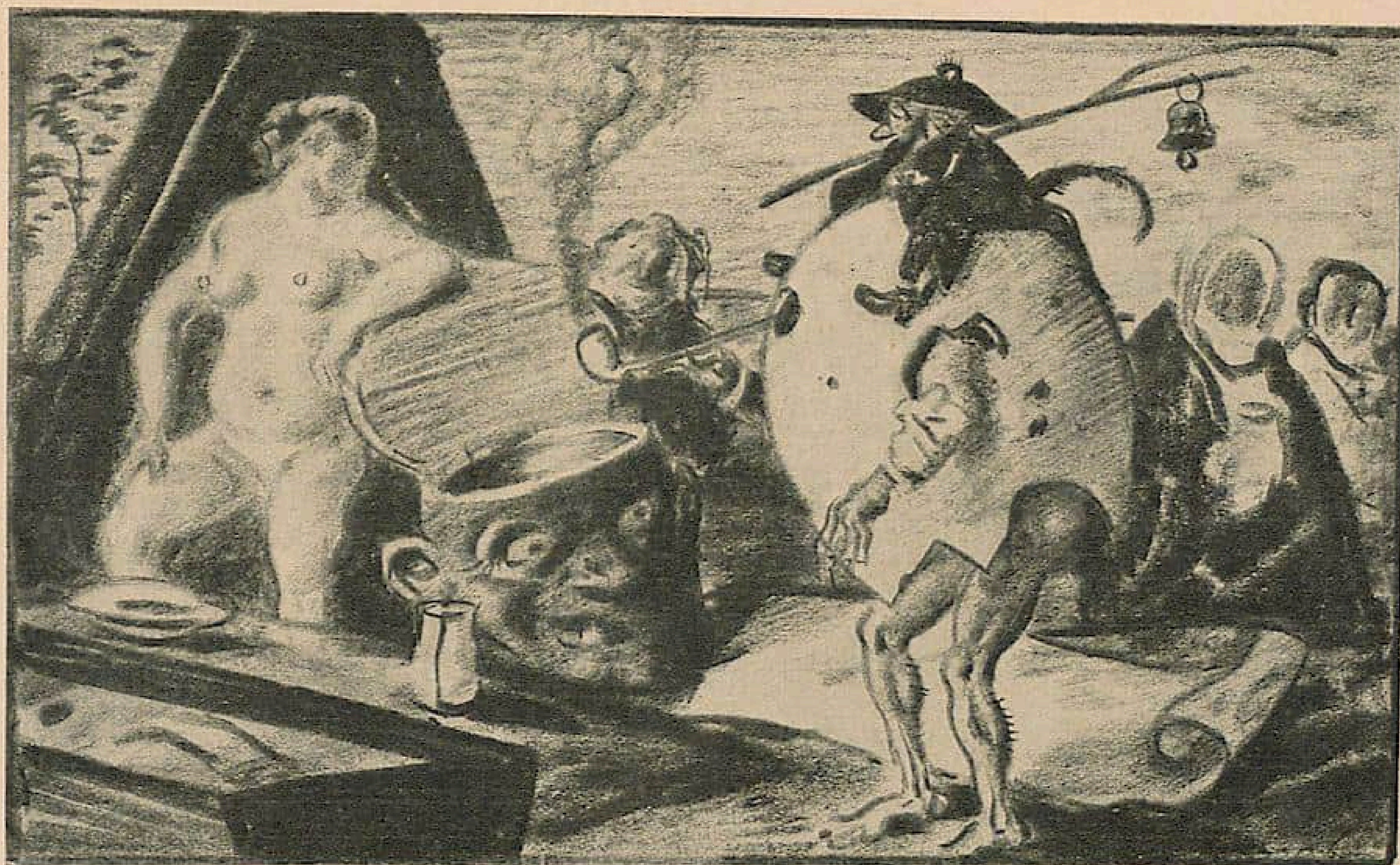
SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MICHEL — HOLZFUHRWERK VOM GEWITTER ÜBERRASCHT

Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER — GROTESKE

PHANTASIEN VON ADOLF HENGELER*)

Man möchte meinen, die Zeit der deutschen Buchkäufer sei vorüber und das letzte Exemplar dieser Gattung werde bald in irgendeiner Raritätenbude gezeigt, wenn nur die „Schlüsselzahl" einmal hoch genug ist. Etwa: „9"! Und doch es geht weiter! Jetzt gibt der Münchener Musarion-Verlag in einer abgestuften, aber auch in ihrer schlichtesten Gestalt noch prachtvollen Ausstattung einen mächtigen Folioband mit weit über 100 Arbeiten Adolf Hengelers heraus, der zu den merkwürdigsten Erscheinungen in unserer wirren Kulturepoche, wie in der klaren Kunstentwicklung dieses Malers gehört. Ein Buch, das, von Georg Jakob Wolfs verständnisvoller Einleitung abgesehen, nur Bilder, nicht einmal Seitennummern und Titel enthält, das fast durchweg rein gegenständlich und doch nicht anekdotisch ist, dabei getränkt von saftig-humorvoller Phantasie und künstlerisch absolut neu in seinen Ausdrucksmitteln und impression—nein, überhaupt nicht „istisch"!

Adolf Hengeler und damit Schluß! Und dieses Buch ist unterhaltlich und lustig, wie kaum eines! Noch dazu in nicht dagewesener und kaum zu beschreibender Art! Der hochentwickelte künstlerische Stil — „malerische Graphik" — nennt ihn G. J. Wolf — ruht auf einer schrankenlosen Erfindungsgabe, die keine Spezialitäten kennt, bald naturwahr ist und einen gesteigerten Eindruck spielend leicht und doch wuchtig mit wenigen Strichen gibt, bald das Bizarrste bis zum Gespenstischen sich ausdenkt, zeit- und raumlos und dann doch wieder nur die aus hundert Bildern wohlbekannte Art Hengelers, die zurückreicht bis auf seine ungezählten Federzeichnungen für die „Fliegenden Blätter" und ihre saftige und harmlose Münchener Romantik widerspiegelt. Das äußerlich Typische dieser Blätter entstand aus Hengelers Buntstiftzeichnungen; diese Technik hat er vor langer Zeit für sich selber und sich allein geschaffen, um, war er müde vom Malen, mit wenigen Strichen und noch weniger Farben leicht und schnell Entwürfe von unglaublicher Mannigfaltigkeit und Drastik hinzuwerfen. Ein Schaffen, das ihm Selbstzweck und reiner Genuß war, zunächst ganz ohne Gedanken an „Die Vielen", entstanden! Stöße von solchen Blättern lagen da, ehe Hengeler im Weltkrieg jene prachtvollen Hefte herausgab, die den Überfall unserer Feinde auf Deutschlands Volk und Gut

*) Phantasien von Adolf Hengeler. Zum 60. Geburtstag Adolf Hengelers herausgegeben von Max Sander. Numerierte Ausgabe in 500 Exemplaren. München, Musarion-Verlag.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

oft so verblüffend einfach und wahr in einer Symbolik darstellten, die keiner Erklärungen bedurfte. In diesem Stil sind nun wohl auch die „Phantasien" gehalten, aber in ihnen stecken zumeist unergründliche Märchen und Wunder und das ist ihr Seltsamstes: man frägt meist gar nicht nach der „tieferen Bedeutung" und begnügt sich mit dem unmittelbaren Eindruck von „Scherz, Satire und Ironie". Und vor allem unter dem Eindruck der rein künstlerischen Ausdrucksmittel an sich, dieser graphisch-malerischen Technik, die grotesk und sachlich, groß und persönlich zugleich ist. Die schon betonte „Undeutbarkeit" ist an sich nichts absolut Neues; moderne und alte Griffelkünstler, alt-niederdeutsche Maler, ja selbst unser Dürer, haben ihre Lust an ihr gehabt, die Lust am Erfinden unklassifizierbarer Lebewesen, in antiker und asiatischer Kunst kommen solche Dinge vor. Aber bei Hengeler ist das alles zugleich im modernen Sinne malerisch und persönlich, ist visionär empfunden und im Fluge festgehalten, oft in ganz packender Realität, meist mit dem echten alten Hengelerschen Humor, dem der Künstler als deutscher Mann nach außen heute wohl nicht mehr so leicht die Stimme schallenden Lachens leiht, der aber doch wohl in seinem Innern noch weiter lebt. In einzelnen der Bilder spürt man auch stille Andacht, wie in der hier abgebildeten „Heiligen Nacht" — das hat etwas von radierten Blättchen Rembrandts, in anderen spukt eine wunderliche „Heiligkeit" wie in manchem Zierwerk gotischer Dome, wo eine angriffslustige Ironie oft weit die fromme Gebärde überwiegt. So ganz ohne Parallelerscheinungen in der Kunstgeschichte ist, wie gesagt, Hengelers malerische Graphik bloß, was das Gegenständliche angeht — ganz ein Eigener ist er, wie schon angedeutet, in der künstlerischen Sprache, die er hier redet. Sie ist weich und stark, schwungvoll und schlicht zugleich. Der Buntstift ist ihm seit langem ein liebes Material und was ihn dabei ganz speziell auszeichnet, ist die oft unglaubliche Einfachheit, mit der er jenes dabei anwendet. Vor Jahren schon, lange, ehe Hengelersche Buntstiftzeichnungen bekannt wurden, nützte er die Technik zu Landschaftsstudien vor der Natur, stets möglichst wenige Stifte anwendend und das gab dem Ganzen schon Eigenart, nicht bloß Skizzenhaftigkeit, sondern Stil und Größe. In dem Bande „Phantasien" findet sich eine solche Landschaft — bayerisches Voralpenland mit hohem Wetterwolkenhimmel — und man muß



ADOLF HENGELER — BETTLER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER DIE VERSUCHUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

beinahe wieder an das Wesen radierter Landschaften von Rembrandt erinnern, will man ein typisches Beispiel dafür finden, wie einem mit gleich geringem Aufwand gleich große Wirkung gelingt. Hier steckt die Phantasie im „Wie“ — oft im „Was“ und viel öfter noch in beiden. Seltsam ist, daß die Zeichnungen durch die Wiedergabe in Schwarzweiß — die Mehrzahl der Originale wird farbig sein (?) nicht verliert. Nicht einmal an Farbe. Sie sind nicht auf den Kontrast gestellt oder besser, der Gegen-



ADOLF HENGELER TRINKER

satz zwischen Hell und Dunkel versteckt sich in der Bewegung der Komposition. Man würde sich kaum getrauen, aus einem Blatte zu entscheiden, ob das Urbild schwarzweiß oder farbig war — so farbig wirkt das Schwarzweiß. Das ist, nebenbei gesagt, auch ein Verdienst der Reproduktionstechnik, die den Unterschied zwischen Netzätzung und Lichtdruck selbst mit der Lupe kaum mehr erkennen läßt. Es wirkt nicht mehr das Korn, es wirken die Valeurs. Die Mache bestimmt hier in weitgehendem Grade den Charakter der Darstellung — man kann sich diese Dinge schlechterdings nicht anders, als in solcher weicher, breiter und leichter Handschrift vorstellen. Die trocknere und spitze Technik der Radierung gäbe wohl den Gegenstand wieder, nicht aber das Traumhafte, Humoristisch-Launige, auch nicht das Derbgesunde der Erfindung. Alles dies steht ganz wundersam „zwischen dem Alten, zwischen dem Neuen“. Nie etwas von ernüchterndem Naturalismus, noch weniger aber von der ausgeklügelten Tiefsinnigkeit, oder gar der grundakademischen Feierlichkeit, die modernste Arbeiten oft gerade da zeigen, wo sie als urwüchsigste Expression gelten wollen. Das wirkt nie erzwungen, sondern immer gemußt. Der Stift des Künstlers suchte nicht in Nebeln seinen Weg, er fand ihn auf Anhieb mit seherischer Sicherheit. Im großen und ganzen ist es eine weit, aber bestimmt umgrenzte Welt, aus der Hengeler seine Stoffe nimmt — nein: aus der ihm seine Phantasien zuströmen! Was ist da lebendig und was nicht, was groß und was klein, was in irgendeiner Weise möglich und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



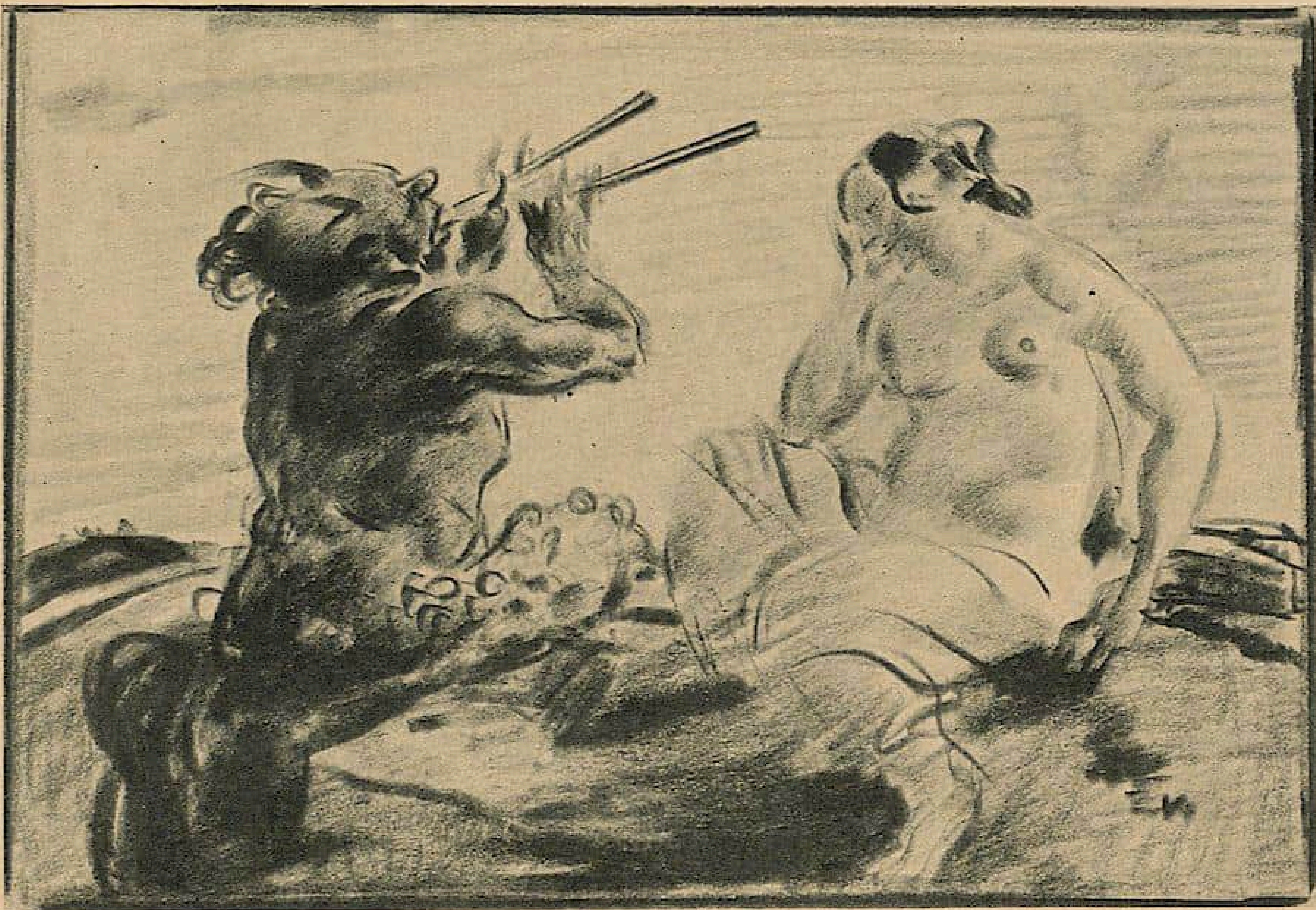
ADOLF HENGELER — DIE ERLEUCHTETEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

was absolut grotesk? Auch reine Wirklichkeitsbilder fehlen nicht, aber ihr Stil einigt sie mit den andern und seltsamerweise paßt er sehr gut auch für sie, also etwa für eine reine Landschaft, eine Kneipenszene, eine Mutter mit dem Kinde in der Christnacht. Ein andermal Riesenköpfe, aus denen das Unglaublichste herauswächst und winzige Figürlein daneben, Neubauten mit Gerüsten, die eigentlich phantastische Köpfe sind, Teufel und Hexen, Spießer in altem und neuem Gewande, Putten, die bei Hengeler nicht fehlen dürfen und Heilige, an denen der Heiligenschein als Bizarrerie wirkt, nackte Weiber von Rubensscher Vollblütigkeit und im Grunde wundervoller Zeichnung usw. Das alles, mit tollster Laune zusammengeworfen und doch immer ein Ganzes.

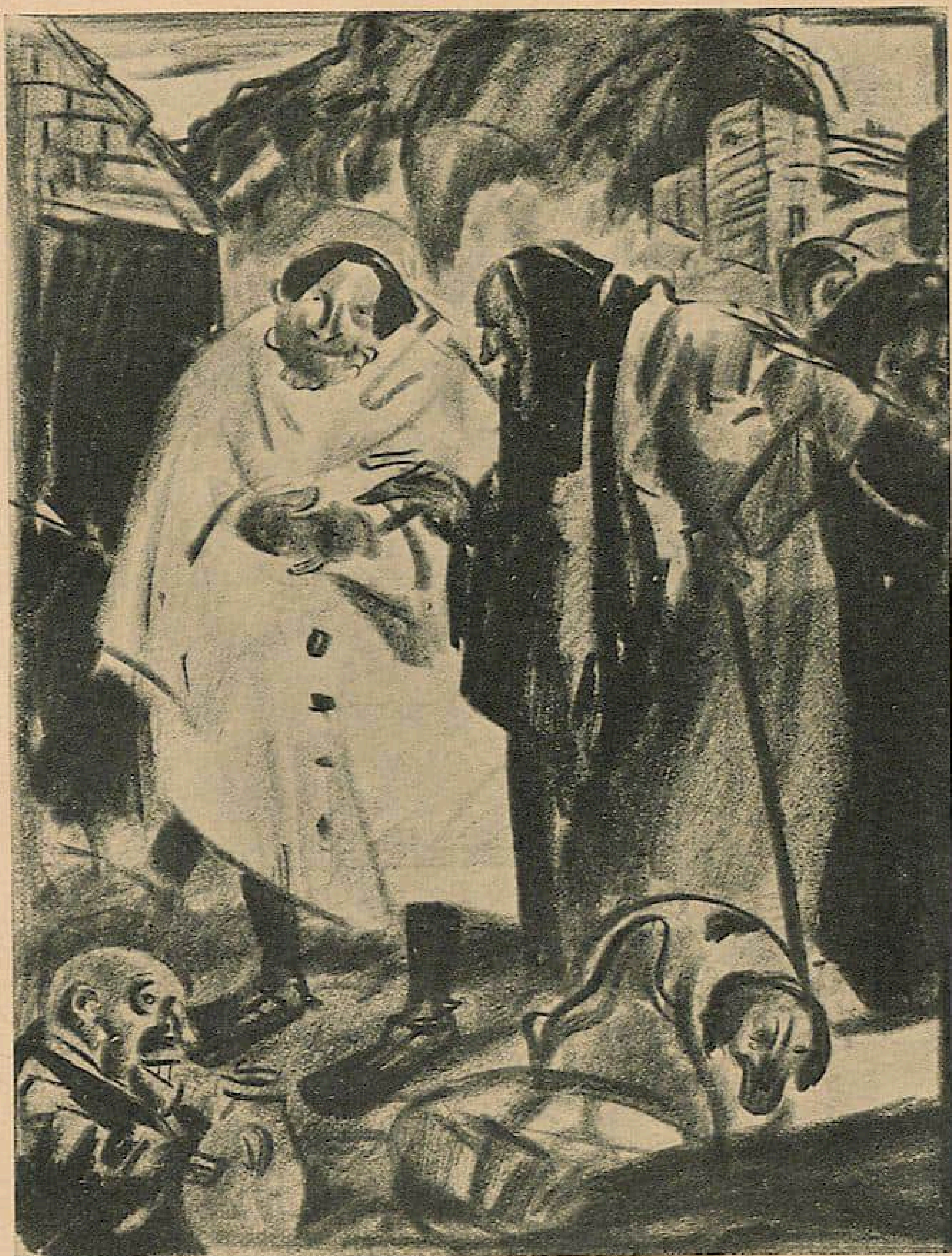
Psychologisch läßt sich manches an diesen Dingen erklären: Die anscheinende Unbegrenztheit der Hengelerschen Phantasie mußte eine Form finden sich kundzugeben und zwar außerhalb der Malerei. Es gibt etliche Gemälde von ihm, die in ähnlicher Art geheimnisreich sind, sie sind sogar als Malereien sehr gut, aber doch nicht den Vielen hinreichend verständlich. Jedenfalls produziert seine Vorstellungskraft unendlich mehr, als er zu regelrechten „Bildern“ verarbeiten kann — so fand er sich diese Weise, seine Vorstellungen festzuhalten, leicht, flüchtig, märchenhaft. Und er gewann eine ganz besondere Vorliebe für diese Technik, sonst hätte er nicht dicke Stöße von derlei Phantasien vollendet, ehe er mit ihnen vor die Öffentlichkeit trat. Das war lange Jahre sozusagen die Kunst seiner vier Wände, die Kunst, in der er sich ausgab, wie ein Tonkünstler sich, auf seinem Instrumente phantasierend, ausgibt, genießend im Schaffen.

Seltsam ist, daß die Gestalten dieser Phantasien — und auch die naturgeschichtlich unmöglichen — eine Art von kräftigem Naturalismus durchaus nicht entbehren. Der Künstler ist eben viel zu helläugig, um irgendwo an der Reellität der Dinge achtlos vorüberzugehen, er sieht immer ein Stück Wirklichkeit und gibt es an passender Stelle wieder. Auch wenn er Wesen abbildet, deren Oberkörper aus einem großen Ei besteht, oder andere, deren stupider Kopf in eine brennende Kerze ausläuft. Auf einem der Bilder leuchten solche Kerzenmänner — durchweg Philistertypen — und ein paar Teufelchen mit kleinen Lichten einem Mann, der in einem Riesenwälzer schmökert. Die „Erleuchtung“ steht auf dem Buche und man spürt eine Ironie. Die Erleuchter sehen nämlich selber nichts. Eine kichernde Skepsis also, deren Ten-



ADOLF HENGELER — FAUN UND NYMPHE

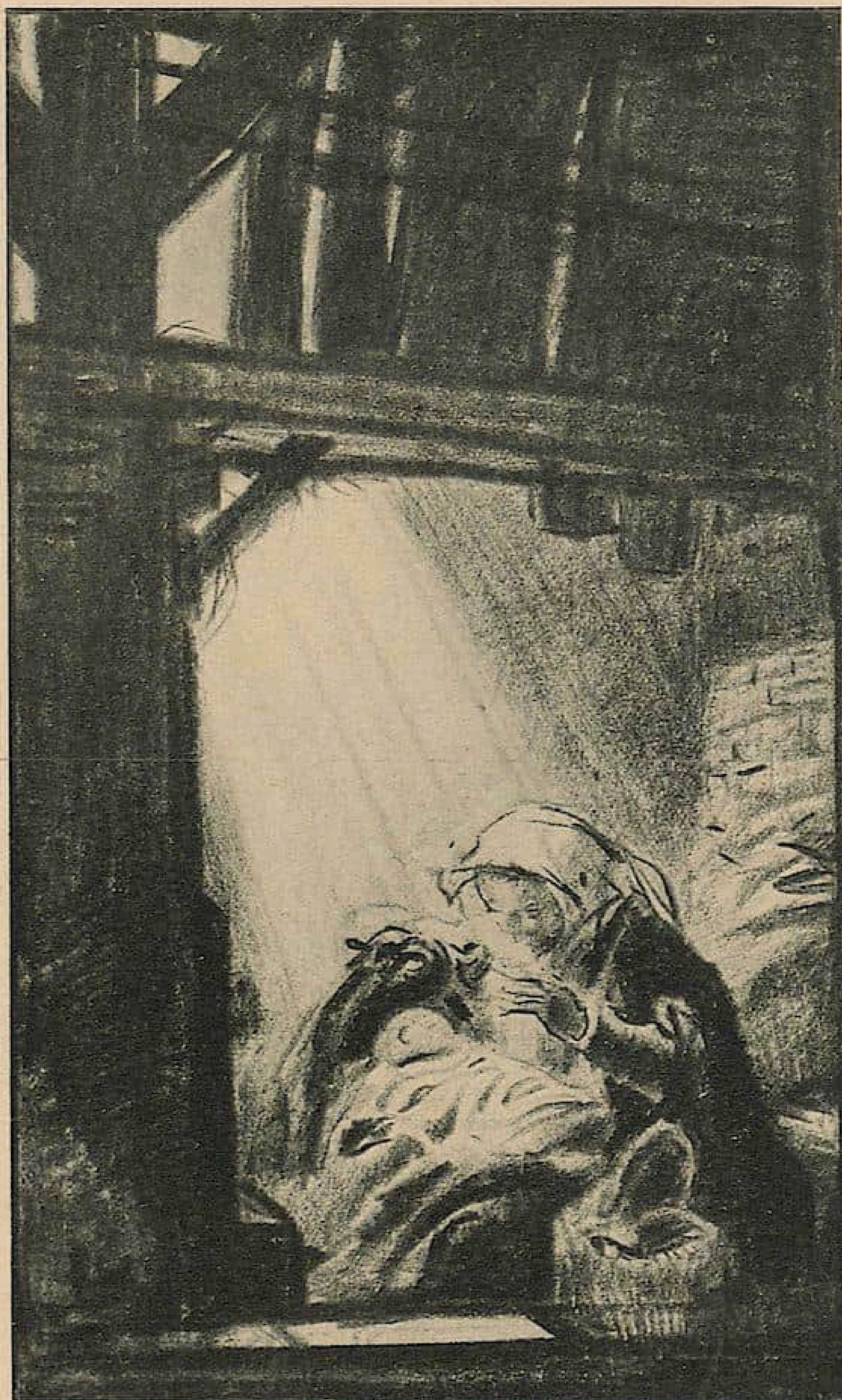
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER UNTERREDUNG

denz man ahnt, nicht aber ins einzelne erklären kann. Ähnlich geht es mit dem Tag des Herrn: „Haec dies, quam fecit dominus". Oben vor seiner Klause ein frommer Einsiedelmann, ein Heiliger sogar, unten liest der Teufel seine schwarze Messe und daneben schicken Putten ihre Seifenblasen in die Luft — ihre Seifenschale ist ein abgesägter Totenschädel. Man kann da wohl ungefähr eine Satire auf die Scheinfrömmigkeit, etwa auf die Sonntagsheiligung, herauslesen, wie sie jetzt unsere Bauern ausüben, die allwöchentlich nach dem Gottesdienst eine neue Milchwucher-Preiserhöhung beschließen. Recht wohl aber läßt sich das Bild auch anders ausdeuten und man kann es ferner auch ungedeutet lassen, und das ist vielleicht das Beste. Hengeler ist ein Künstler, der in solchen Dingen mit seinen Beschauern schäkert — etwa wie Christian Morgenstern als Lyriker — und sich diebisch darüber freuen kann, wenn sie Ostereier suchen, wo ganz gewiß keine versteckt sind. Für ihn war oft genug nur ein Linien- und Farbenspiel die Aufgabe, eine rein künstlerische Freude am Gestalten von Dingen, die keine Vorbilder haben. Daß er die Beschauer verdammt neugierig nach dem geheimen Sinn macht, das mag seine besondere Freude sein. Und das macht diesen Band so unglaublich amüsant! Der Maler mit seinem märchenhaften Formengedächtnis, das er ja als Karikaturist so oft erwiesen, fügt eine mächtige Summe äußerlich geschauter

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER HEILIGE NACHT

Dinge zu einer neuen fremdartigen Welt zusammen, zu der nur er selber den Schlüssel hat. Er besitzt die Phantasie eines Höllenbreughel, nur daß sie trotz Tod und Teufel und Ungeheuern aller Art ausschließlich eine Welt des Humors ist. Wie fand er den Weg zu ihr? Vielleicht lag ihre einzige Möglichkeit in dieser Zeit, in der wir leben: in ihr ist das Unmöglichste selbstverständlich geworden. In solchen Zeiten wahnwitziger Widersprüche und Mißproportionen kann eine stark schöpferische und rastlos tätige Phantasie besonders leicht Vorstellungen auslösen, wie sie Hengelers Gebilden zugrunde liegen. Vielleicht als Mittel zu innerer Befreiung. Sie setzt dem Unsinnigen das Unwirkliche entgegen. Das breite Behagen, der lebenslustige Frohsinn, die dankbare Naturfreude, die des Künstlers Humor in besseren Zeiten kennzeichnet, haben anderem Platz gemacht, der Lust an fabulierendem Gestalten, das bis an die Grenzen des Gespensterreiches geht, einer oft faustischen Ironie und vor allem dem Suchen nach einer Welt, die außerhalb der unsrigen liegt. Vielleicht ließe sich nachweisen, daß verwandte Erscheinungen vergangener Kunstepochen mit ähnlichen Zeitstimmungen zusammenhingen. In die Kindertage des Höllenbreughel, der so viel Spuk- und Hexenhaftes mit unnach-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER — TEUFEL UND HEILIGER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ahmlicher Vorstellungskraft gebildet, fiel das Blutwüten eines Alba, indische und ostasiatische Phantasiekunst gespensterhaften Charakters ging Hand in Hand mit wüstem Terrorismus und viehischer Grausamkeit der Mächtigen — und sie geht heute noch damit Hand in Hand. Noch heute offenbart sich ostasiatischer Humor gerne in grotesken Mißverhältnissen und Verzerrungen, in der Vergewaltigung der Natur.

Hengeler, der als Maler von Landschaft und Innenraum so gerne das innigste und delikateste, ja verklärte Abbild der Wirklichkeit gibt, legt gerne einmal los und schildert diese verrückte Welt noch verrückter, belebt sie mit einer unsentimentalen Romantik und lehrt uns gelegentlich einmal das Gruseln. Obwohl es bis dahin selten kommt. Auch seine spukhaftesten Phantasmagorien sind im Grunde lustig und halten gerade den zum Besten, den vor dem Spuk eine Gänsehaut überläuft. Alles das Viele, was er von der Wirklichkeit in sich aufgenommen, kann er weder im ernsthaften Bilde, noch in der typischen Karikatur von sich loskriegen. Er paart so auf neue Art malerischen Reiz mit grotesker Karikatur und es entstehen — eine neue Technik kommt dazu — feine Phantasien.

Die bunte Mannigfaltigkeit dieses einzigartigen Albums wurde schon gerühmt und nicht minder auf die Hochwertigkeit der buchgewerblichen Ausstattung hingewiesen. Es liegt ein großes, wichtiges Moment in diesen Dingen — man denke nur nach! Wir sind verarmt und gedemütigt durch Übermacht, Betrug und Verrat. Aber wir können immer noch, was wir konnten und werden Wege finden, die neu sind und weiter in die Tiefe führen. Die Frage ist nur ein „Wann?“ ...

F. v. Ostini



ADOLF HENGELER — GELEHRTER UND TEUFEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



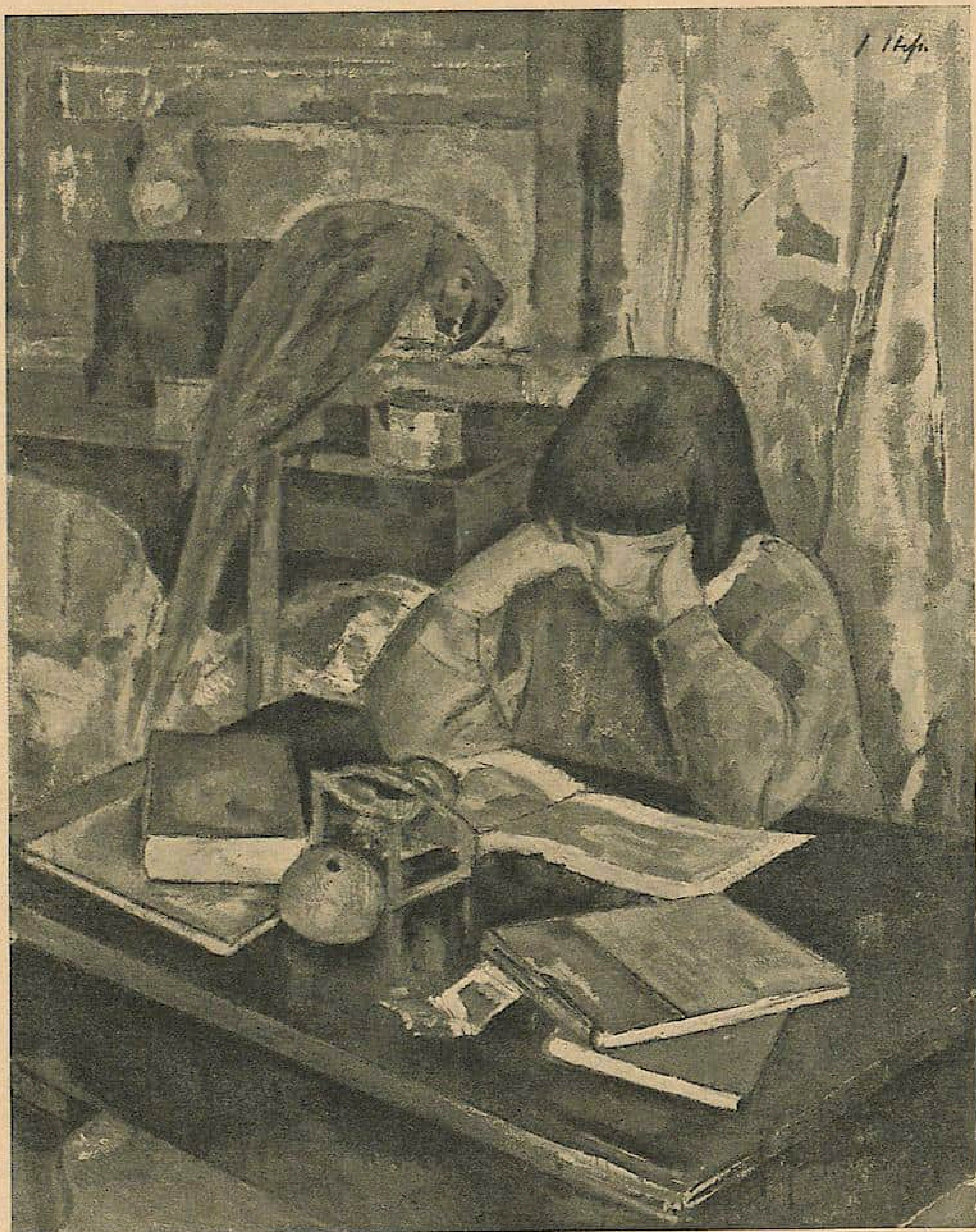
JULIUS HESS LANDSCHAFT MIT DORF AM SEE

JULIUS HESS

Als Julius Heß 1910 zum erstenmal mit einer größeren Sammlung vor die Öffentlichkeit trat, da lernte man überrascht ein Temperament kennen, das vor allem im Bildnis und im Stillleben neben der lebendigen, allem Impressionismus eigenen Bewegung die Intensivität des farbigen Erlebnis suchte. Man bewunderte die satte Glut der locker und spritzig aufgesetzten Farben, ihr Lodern und Funkeln, auch aus den tiefsten Schatten und Dunkelheiten heraus, und durfte mit Recht gespannt sein auf die künstlerische Weiterentwicklung einer glänzenden „Zukunftshoffnung".

Steht man vor den Werken der letzten Jahre, wie sie unter anderem bei Thannhauser und in der Neuen Secession gezeigt wurden, so darf man wohl unbedenklich zugeben, daß Heß diese Hoffnung erfüllt hat. Der wesentlich anders geartete Gesamteindruck in Form und Kolorismus darf nicht irreführen. Der Ablauf der künstlerischen Entwicklung, die etwa 1907/1908 mit ersten Arbeiten einsetzte und um 1915 die Prägung fand, die ausgereift in den jetzigen Kompositionen vorliegt, ist getragen von der zielbewußten Einheit eines ganz bestimmten, ordnenden Willens. Es ist der Wille zur Synthese, wie ihn in Frankreich einst Cézanne formulierte, es ist die Absicht der bewußten, in großen Flächen zusammenschließenden Komposition, der Wille zur Einheit und ruhigen Einfachheit im Formalen und im Kolorismus. Statt der Skizze des Impressionismus ist das betonte Bemühen um Komposition, um den Bildaufbau und dessen architektonische Festigung getreten. Und mit feinstem Gefühl für die tonigen Werte, unter stillem, gepflegtem Abwandeln aller Haupt- und Zwischentöne werden die beruhigten farbigen Flächen zusammengeschweißt, wobei gerade diese Tonschönheit, bei aller diskreten Zurückhaltung, den Reiz einer rhythmischen Melodie besitzt. Eine Kunst, die durch die sinnliche Anschauung und sprühende Farbigkeit des Impressionismus hindurchgegangen ist, setzt an die Stelle des Lockeren, Zufälligen und der Materie, das Straffe, Geordnete und die Überwindung der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HESS MÄDCHEN MIT PAPAGEI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HESS STILLEBEN MIT MASKE UND BLUMENTOPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HESS AUF DEM BALKON

Materie durch Bemühen um wieder innere Beseelung, um Herausarbeiten geistiger Werte. Heß steht nicht allein mit diesem, nennen wir es: „gemäßigt expressionistischen Stil". Aber besonders im Landschaftlichen schafft er mit dieser neuen Gesinnung Bedeutendes und Bedeutungsvolles. Überall spürt man eine Persönlichkeit, die ohne Virtuosentum, ohne Pathos und Effekt hinter diesen schlichten, ernsten und herben Werken steht, sicher in ihren Mitteln, sicher in der Wirkung, voll Geschmack und Kultur. Nie wird dem Gegenständlichen, der Natur Gewalt angetan. Es wird ihr die Ehrfurcht entgegengebracht, die sie zu fordern hat, sie wird erlebt und ihr Erlebnis wird sodann rein geistiger Art. Damit aber kein Mißklang die gewollte ruhige Flächigkeit zerreißt, wird jede Einzelheit und damit auch die Farbe dem Zwang der Fläche untergeordnet. Deshalb ist nunmehr die Farbe trockener und stumpfer geworden, ist an die Stelle des früheren Farbenjubels eine gewisse Schwere und bisweilen schwermütige Dunkelheit getreten, an die Stelle des Emailglanzes die stille Tonschönheit. Innerhalb aber dieser Flächigkeit ist in der Landschaft z. B., in den hier abgebildeten „Felsen am Wasser" oder dem „Dorf am See" eine weite Tiefe um so wirkungsvoller erzielt. Innerhalb der gedämpften Harmonie der Gesamtfarben leuchten um so verklärender die einzelnen helleren Farben hervor, wie z. B. in den spiegelnden Reflexen der Seeoberfläche oder in den brennenden Hängen des Felsgesteins. Neben dem gedämpften Blau im Kleide des Mädchens im „Kind mit Papagei" steht im wirkungsvollen Kontrast das Rot im Papagei, leiten das Rotbraun und Gelb der Bücher zum dunkleren Tisch über, stehen die reizvoll eng nebeneinander gesetzten hellfarbigen Töne des Hintergrundes.

Der 1878 in Stuttgart geborene Künstler, der auf der Kunstgewerbeschule, dann in München unter Weinhold und Herterich sich ausbildete, scheint uns mit den abgebildeten und ähnlichen Werken, von denen das Schwarzweiß der Reproduktion nur eine ungenügende Vorstellung gibt, auf der Höhe seines erfolgreichen Schaffens zu stehen.

Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HESS — FELSEN AM WASSER

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die eigentümliche Erscheinung, daß der Mensch in der Kunst die Erscheinungen der Natur nachbildend wiederholte, mußte, sobald ein bewußtes Nachdenken eintrat, sehr bald die Frage hervorrufen, in welchem Verhältnis die Kunst zur Natur stehe. Und in der Tat ist dies die Kardinalfrage, die eben so häufig, wie verschieden beantwortet worden ist und zwar seit Plato bis heute. Und schon in den Anschauungen des Plato und Aristoteles tritt jener Widerstreit zutage, der bis heute ungelöst fortdauert. Steht die Kunst unter der Natur oder steht vielmehr die Natur unter der Kunst, ist die Kunst nur ein trügerisches Scheinbild der Natur oder ist sie vielmehr das gereinigte Idealbild der Wirklichkeit, selbst die eigentliche höhere Wirklichkeit, darum dreht sich der Streit seit Jahrtausenden. Auch ist dieser Streit nicht anders zu lösen, als dadurch, daß man zu der Erkenntnis gelangt, daß die Kunst eben keines von beiden ist und daß man eine richtige Antwort nicht erlangen konnte, weil die Fragestellung eine falsche war. Das ganze Gebiet dieser Forschungen erhält sofort eine total veränderte Gestalt, sobald man von dem Gesichtspunkte ausgeht, daß die Kunst nichts anderes sei, als eine Sprache, mittelst deren gewisse Dinge in die Sphäre des menschlich erkennenden Bewußtseins gebracht werden.

Betrachtet man als Ziel der Kunst die Erkenntnis einer gewissen Kategorie von Dingen, so muß man auch ihre Wirkungen mit denen der Erkenntnis überhaupt gleichstellen. Alle Wirkungen der Kunst als solcher dürfen nur aus der Erkenntnis abgeleitet werden; denn wenn z. B. ein Werk der bildenden Kunst eine ästhetische Wirkung hat, so hat es diese nicht als Kunstwerk; denn dieselbe ästhetische Wirkung kann ebenso gut von einem Naturprodukt ausgehen. Ebenso ein Musikstück oder ein Erzeugnis der Poesie, indem es eine unmittelbare Wirkung auf die Empfindung des Hörers äußert, wirkt so nicht als Kunstwerk ausschließlich, da seine eigentlich künstlerische Wirkung eine ganz andere ist.

Konrad Fiedler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ATHEN. BLICK AUF DIE AKROPOLIS VOM SCHLOSSDACH
Aus Holdt-Hofmannsthal, „Griechenland"

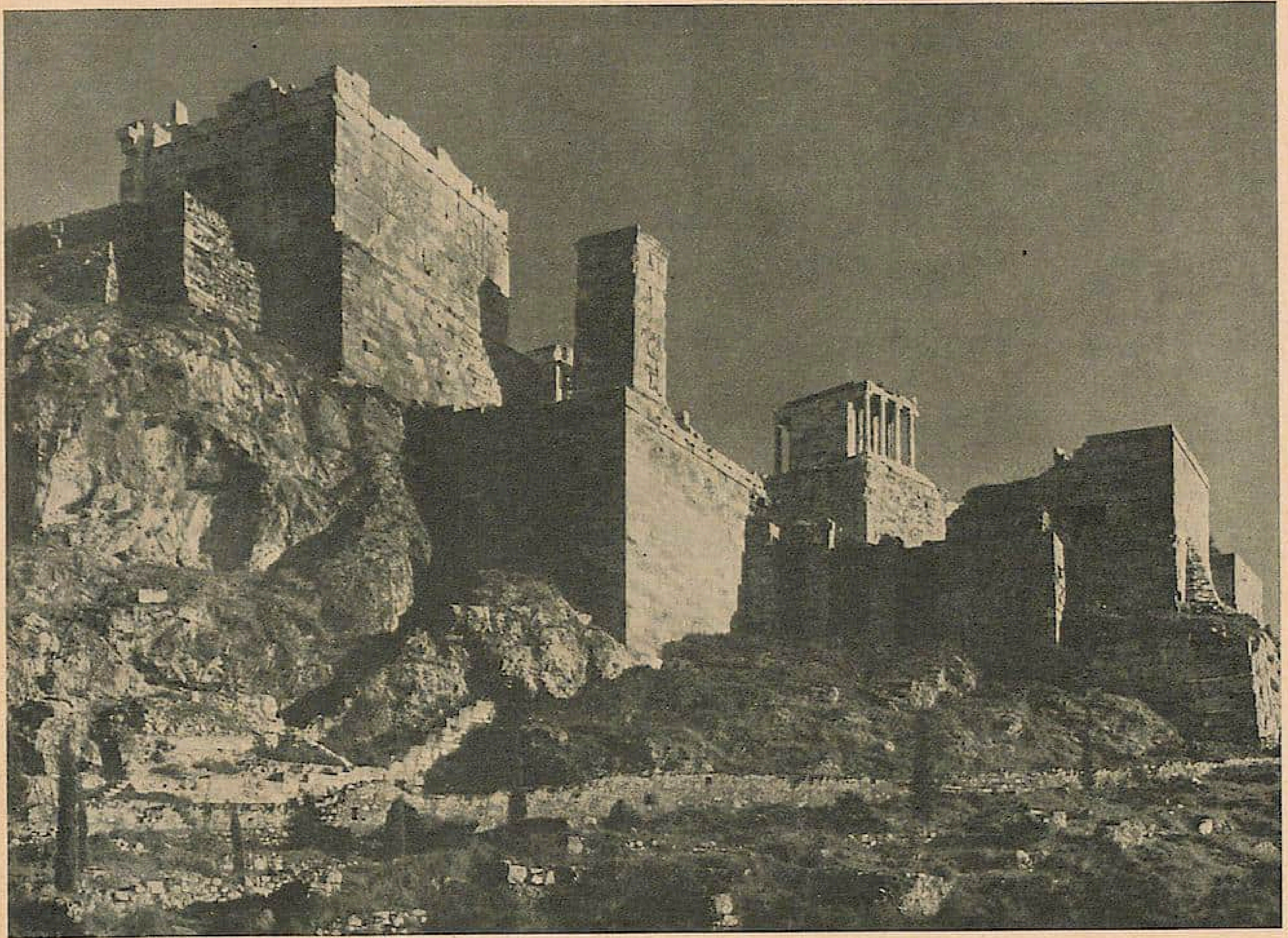
GRIECHISCHE LANDSCHAFT*)

Noch leben Griechenlands Götter. In Tempeln und Heiligtümern, auf schneebedeckten Bergen, lichtumflossenen Höhen, in heiteren Tälern und dunkeln Schluchten ist ihr Weben spürbar wie vor Jahrtausenden. Sich gleich geblieben ist die Natur des Landes, dem die höchsten Wunder der Kunst und Kultur entsprossen sind. So blättert man mit tiefem Ergriffensein in den köstlichen Seiten dieses Buches, das uns das alte Hellas so greifbar nahe bringt. Wir erleben die Schauer dessen, der auf Athens Akropolis gestanden hat, umglänzt von überirdischem Licht, umwittert vom Hauch der marmornen Götter, Helden und Frauen in ihrer Hoheit und ihrem sieghaft in sich ruhenden Lächeln; wir fühlen in Delphi beim Rauschen des kastalischen Quells, dem Schimmern der erdrückend nahen Glanzfelsen die Nähe des geheimnisvollen Orakelgottes; wir versetzen uns beim Anblick der phantastischen Meteorafelsen auf den verlassenen Kampfplatz der Titanen und Zyklopen. Der Gedanke, das Herauswachsen der griechischen Mythologie und Kultur aus der Landschaft, das enge Verbundensein mit ihr zu veranschaulichen, hat die Hersteller der Aufnahmen bei ihrem Unternehmen geleitet. Das Geistige, das Wesentliche der griechischen Landschaft, ihr Verhältnis zu den Dingen untereinander, zu Tempel, Baum, Mensch und Tier wollten sie zeigen. Wundervoll, wie lebendig sich das Lesen griechischer Geschichte an der Hand dieser Blätter, welche uns alle die geweihten Stätten des Griechentums veranschaulichen, gestalten muß; wundervoll auch zu sehen, wie hier Landschaft und Heiligtum sich räumlich bedingen, zusammenwachsen zu höchster Glorie.

Das Buch zeigt nicht nur das klassische Griechenland in Bauten und sonstigen Kunstwerken, sondern ebenso an zahlreichen interessanten Beispielen die byzantinische Periode. Die Aufnahmen, zu denen sich der am Werk meistbeteiligte Münchner Photograph Hans Holdt und der Marburger Kunsthistoriker

*) Griechenland. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Nach Originalaufnahmen von Hans Holdt, München. Professor Hamann, Kunsthistorisches Institut Marburg und Architekt Zachos, Athen. Mit einleitendem Text von Hugo von Hofmannsthal. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth.

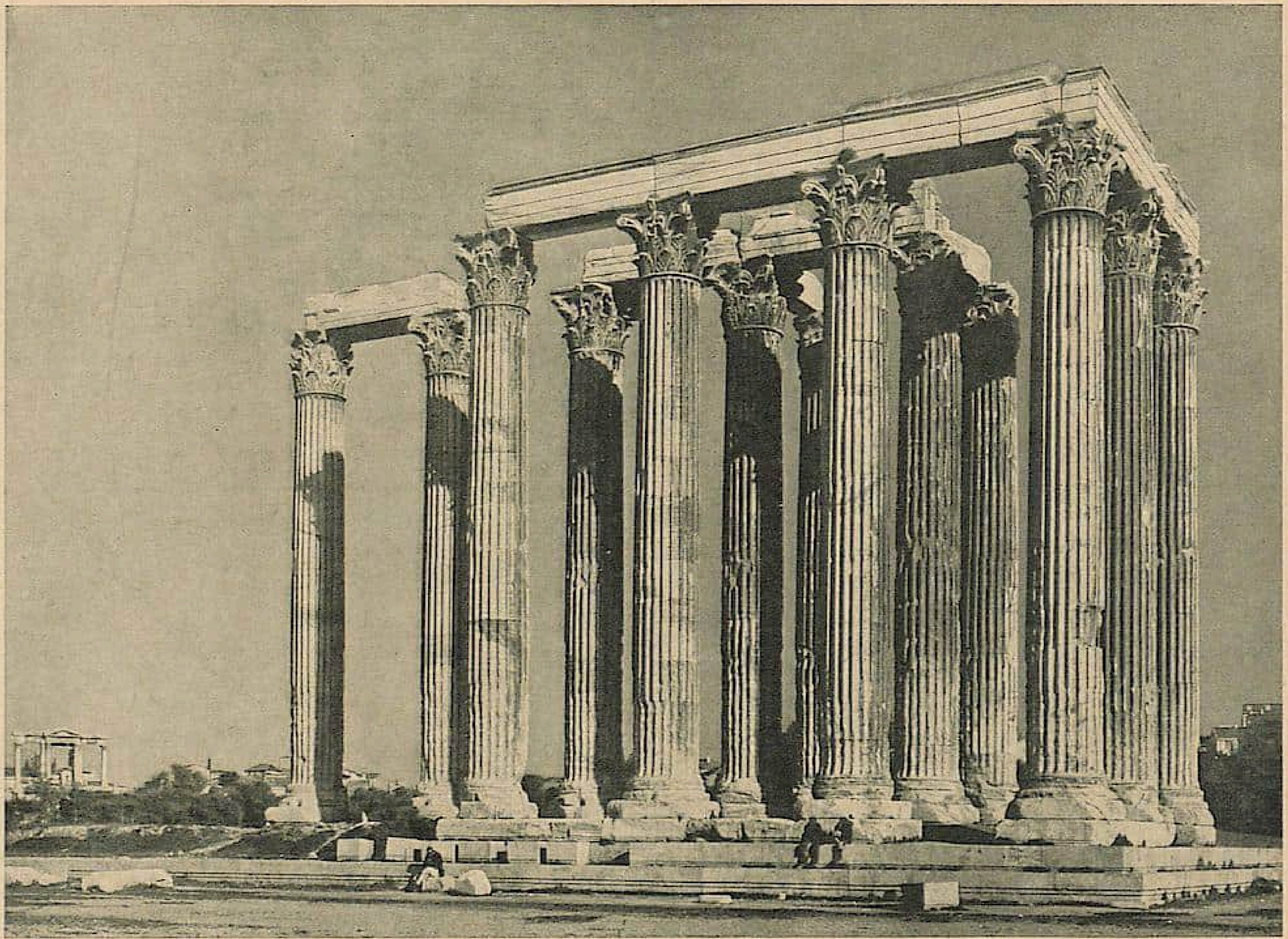
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus Holdt-Hofmannsthal,
„Griechenland“

ATHEN. AKROPOLIS
VON NORDWEST

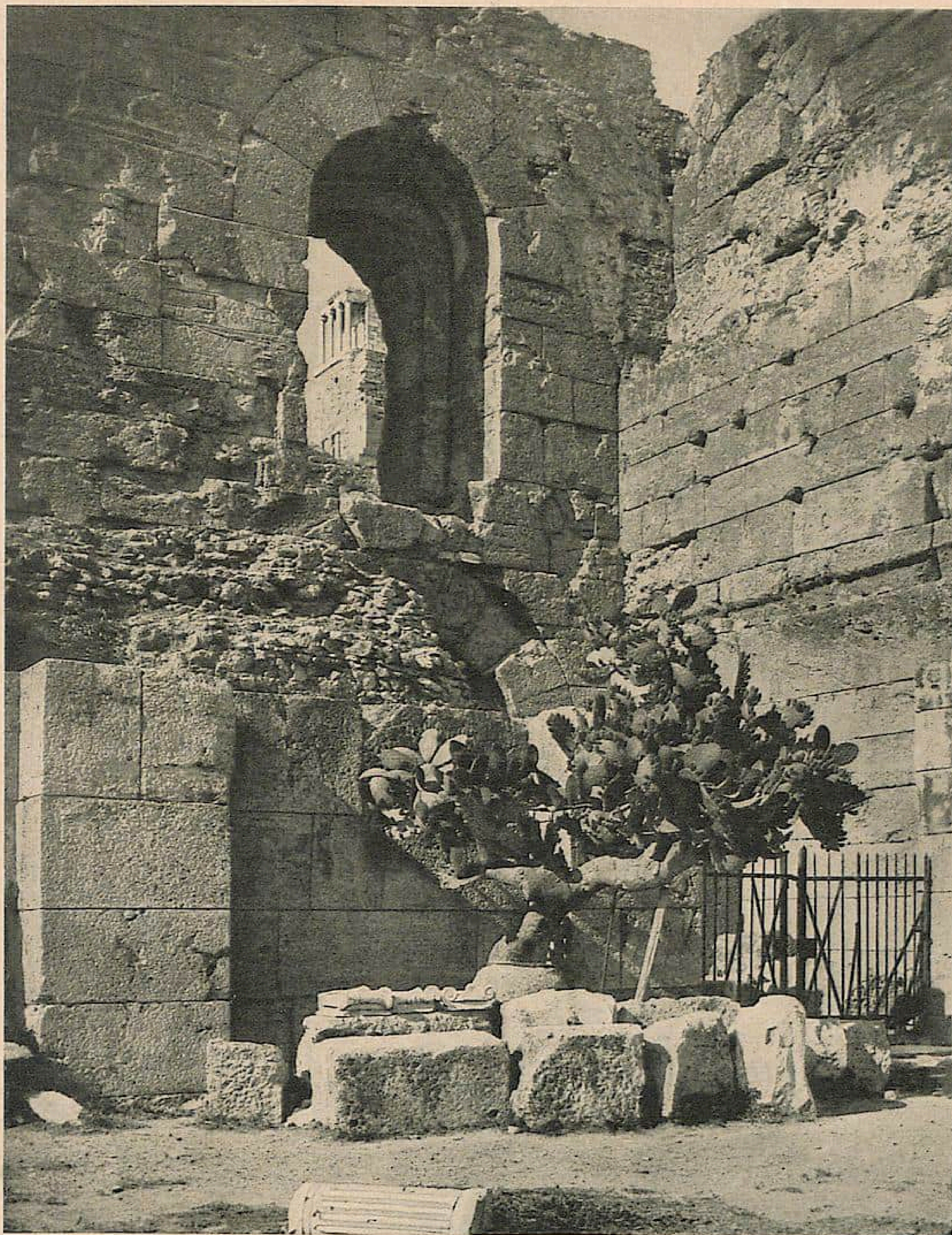
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus Holdt-Hofmannsthal, „Griechenland"

ATHEN. OLYMPEION
(SÜDFRONT)

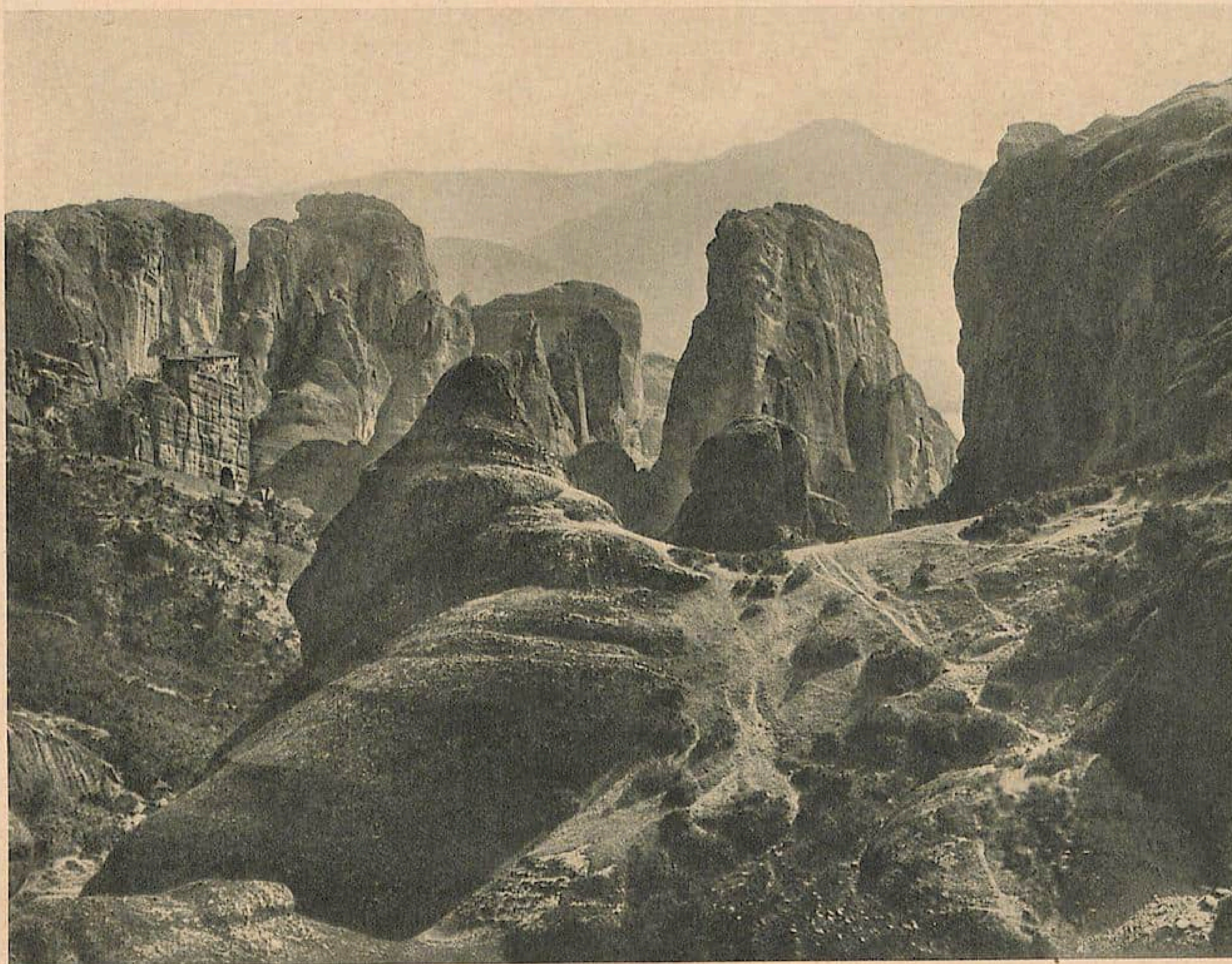
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus Holdt-Hofmannsthal, „Griechenland"

EINGANG DES ODEION DES HERODES ATTICUS MIT BLICK AUF NIKETEMPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus Holdt-Hofmannsthal, „Griechenland“

METEORAFELSEN VON NORDEN GESEHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus Holdt-Hofmannsthal, „Griechenland“

THERA, KLOSTERTERRASSE
ST. ELIAS

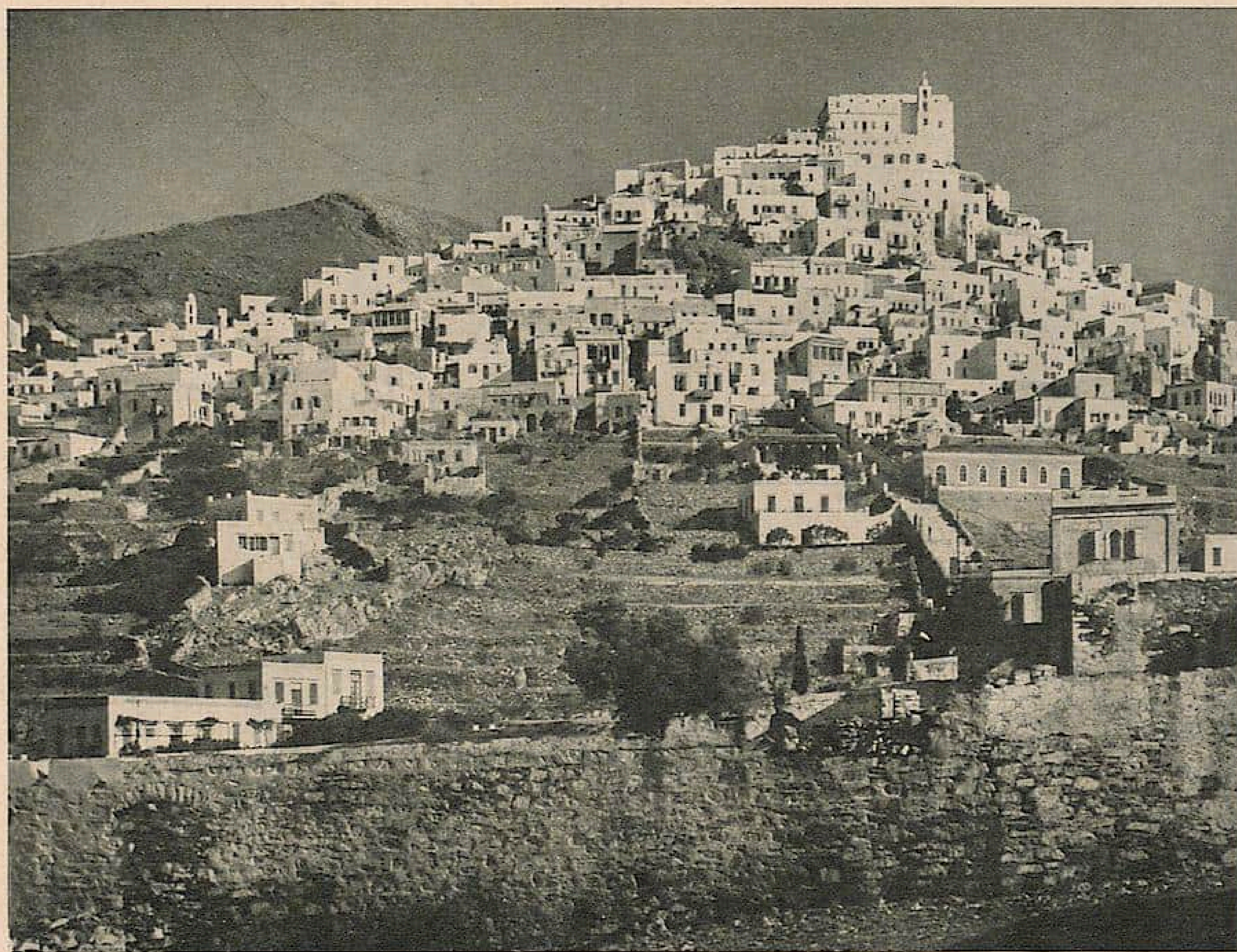
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Prof. Hamann zusammengetan haben, übertreffen in der Tat bei weitem das, was wir bisher an griechischen Aufnahmen besaßen. Indem sie den jeder Landschaft eigentümlichen Zauber auf die Platte zu bannen wußten, haben sie unsagbar Reizvolleres gegeben, als z. B. die zwar für Exaktheit der Wiedergaben der Details vollkommenen, aber eben doch kalten und nüchternen Aufnahmen der Meßbildanstalt.

Hugo von Hofmannsthal hat dem Buch eine Einleitung gegeben, sehr persönlich, sehr dichterisch und höchst feinfühlig und gedankenreich.

Die Wiedergabe der Bilder, die in außerordentlich großer Fülle geboten werden, erfolgte in Kupfertiefdruck, dem Verfahren, das die feinsten Abstimmungen von hellstem Licht bis tiefstem Schatten zu höchst malerischem Ausdruck bringt.

So ist dieses Buch, das nicht wissenschaftlichen Zielen dienen will, aber dem Wissenden unendlich viel zu geben vermag, in seinen höchst stimmungsvollen Blättern ein köstliches Erlebnis und ein Erinnern für alle, denen ein gütiges Schicksal die geistigste aller Pilgerschaften, die nach Griechenland, gewährt hat.



SYRA (HERMUPOLIS) PALÄO SYROS

Aus Holdt-Hofmannsthal, „Griechenland“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BONAVENTURA GENELLI — AUS DEM LEBEN EINES KÜNSTLERS: WEIHESTUNDE (ZEICHNUNG)

BONAVENTURA GENELLI
AUS DEM LEBEN EINES KÜNSTLERS*)

Der Reihe geschriebener Künstler-Selbstbiographien von Schinkel, Tischbein, Louise Seidler hat der Propyläen-Verlag ein menschliches Dokument hinzugefügt, das die einzigartige Form einer Selbstbiographie in Bildern darstellt. Es sind die vierundzwanzig gezeichneten Kompositionen, in denen Bonav. Genelli von seinem Leben oder vielmehr „von den wenigen heiligen Stunden, die er dieser Bezeichnung für wert erachtete", sich und der Nachwelt Rechenschaft gegeben hat. „Aus dem Leben eines Künstlers" nannte Genelli diese Folge. Sie erschien 1868, seinem letzten Lebensjahre, in Kupfer gestochen. Den einzelnen Tafeln hatte der Herausgeber, Max Jordan, kurze Erläuterungen beigefügt, die von Genelli selbst inspiriert waren. Jene durch mehrere Künstler angefertigte Umsetzung der Zeichnungen in Kupferstich ließ naturgemäß die Schönheit der zeichnerischen Handschrift Genellis untergehen und es gehört zu den glücklichsten Gedanken, diese Meisterwerke jetzt in einem die Originale treu wiedergebenden Druckverfahren der Öffentlichkeit bequem zugänglich gemacht zu haben. (Die Zeichnungen selbst sind im Leipziger Museum verwahrt.)

In diese Kompositionen hat Genelli ein Bekenntnis seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit versenkt, das uns mehr von seinem Wesen erschließt, als Worte es könnten. In seinem sechsten Dezennium, von der Höhe seines Lebens — in den 1850er Jahren — hielt Genelli Umschau über die Stunden, die vor dem Zurückblickenden Wert und Bedeutung für sein geheimeres seelisches Leben behalten hatten. Alles Zufällige und Nebensächliche versank vor vierundzwanzig Bildern, die vor ihm erstanden und ihm das Heiligste seines Lebens verkörperten. Aus Erinnerungen

*) Bonaventura Genelli. Aus dem Leben eines Künstlers. Herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Christoffel. Berlin, Propyläen-Verlag, 1923.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

an die Wirklichkeit und aus visionären Phantasien erstanden diese Gebilde, die romantisch durch ihre Stimmungswerte auch in der Form nicht die Kühle der auf reine Linie abstrahierten klassizistischen Umrißstiche eines Carstens oder Flaxman haben. Für Genelli war Antike und Leben eine Einheit. Nur in antikischer Gestalt scheint ihm das Verkörperung finden zu können, was ihm von seinem Leben dauernde Gültigkeit behalten zu haben scheint. Aber gerade dadurch, daß er in romantischer Sehnsucht ideale Form und reale Erscheinung zu vereinen sucht, bleibt ihm klassische Harmonie versagt. Der Zwiespalt in seinem Leben zwischen Wollen und Können, zwischen idealen Zielen und enttäuschender Wirklichkeit lagert auch über dem Werke, in dem Genelli seinem Leben in Bildern Gestalt gab. Diese Bilderfolge wird so zum sinnfälligen Ausdruck für die romantische Tragik eines deutschen Künstlerschicksals.

Ulrich Christoffel hat zu den Kompositionen und ihren „Erläuterungen" einen begleitenden Text geschrieben, der den besinnlichen Betrachter in die tiefe Bedeutung und den seelischen Gehalt der Zeichnungen meisterhaft einführt. Seine Bildanalysen werden zu einem dichterischen Nachschaffen, das von Seite zu Seite die menschliche Teilnahme an dem Werk und dem Schicksal des Künstlers steigert; der begleitende Text ist in eine Darstellung des Lebens Genellis so glücklich verwoben, daß Künstler und Werk zu einem Ganzen verwachsen.

Als Einführung in Genellis Kunst dienen Betrachtungen über die Auffassung der Antike im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert und im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, in denen „die Entwicklung vom Rokoko zum idealistischen Klassizismus vor der Revolution und dem realistischen Klassizismus nach der Revolution" mit ihrer Einmündung in die Romantik dargestellt wird.

Diese Einleitung bildet eine der wertvollsten Bereicherungen unserer Anschauungen über die Kunst zur Zeit der Klassik und Romantik.

Waldemar Lessing



BONAVENTURA GENELLI — AUS DEM LEBEN EINES KÜNSTLERS: DER MUTTER MÄRCHEN (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



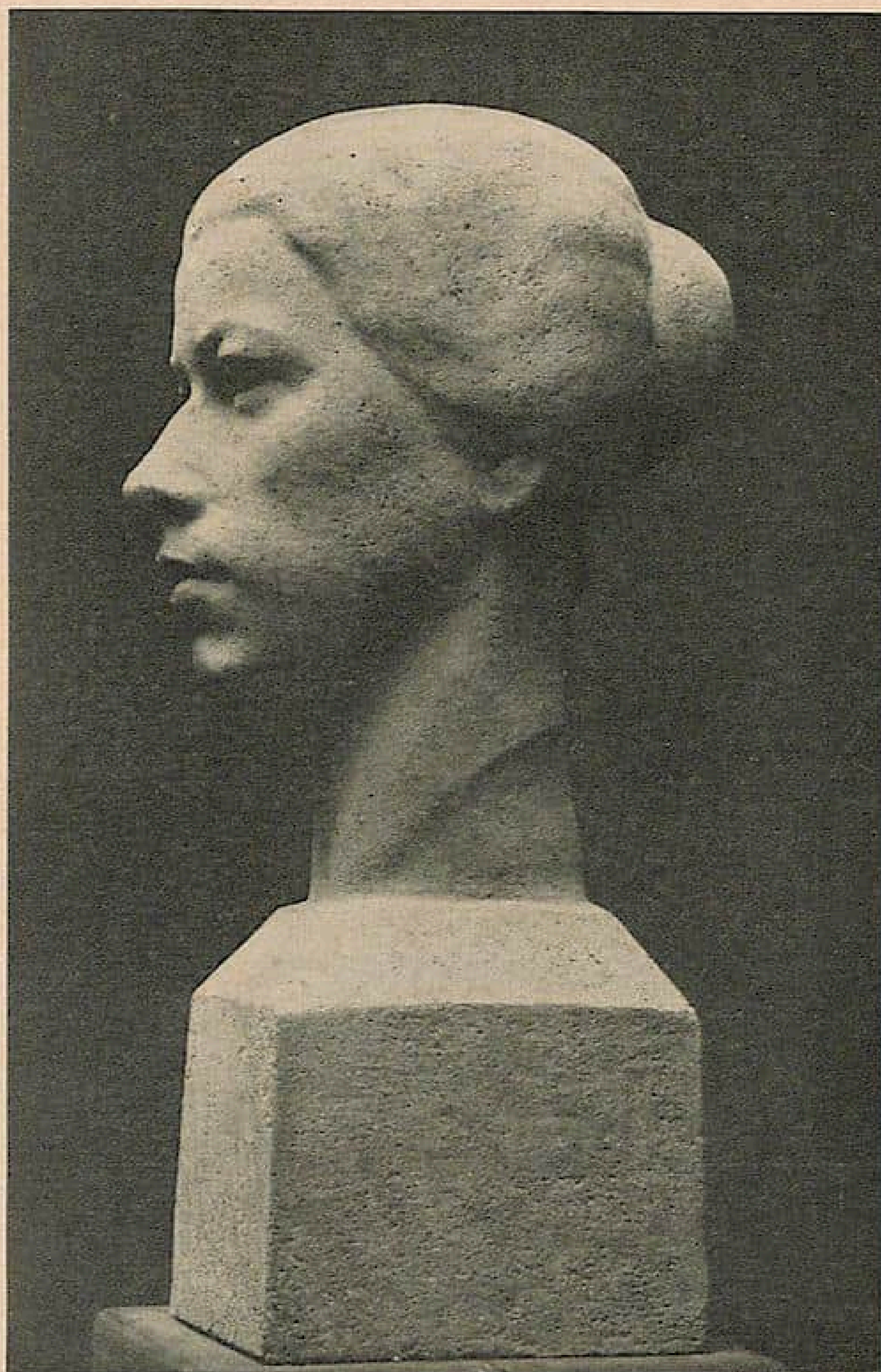
HUGO LEDERER WEIBLICHE FIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HUGO LEDERER　　　　ARTHUR NIKISCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER ▫ PORTRÄTBÜSTE (ROTER PORPHYR)

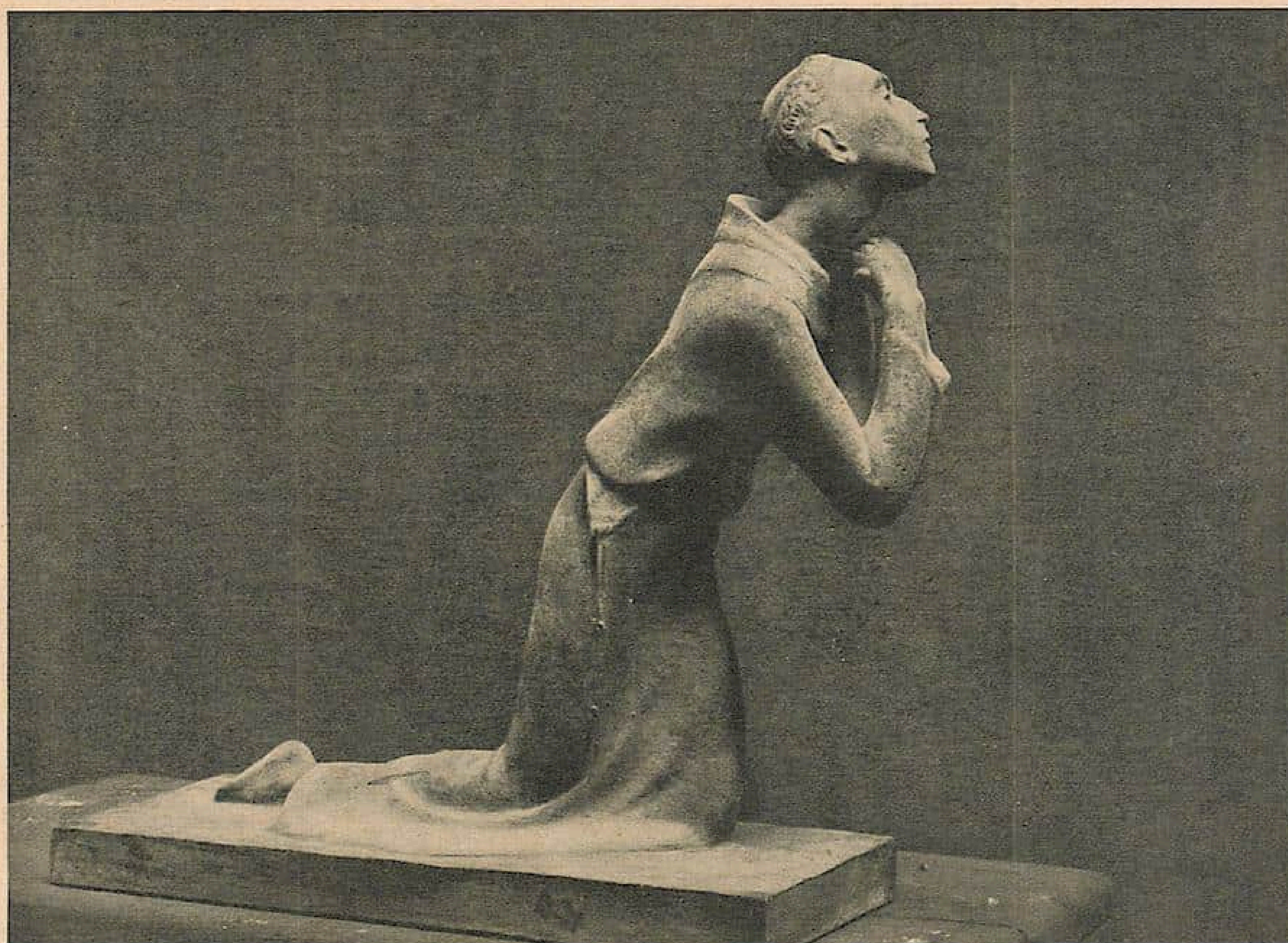
BERNHARD SOPHER

Die Bildhauerei in Düsseldorf darf nicht nach den leider so dauerhaften öffentlichen Denkmälern beurteilt werden. Die rheinische Kunststadt hat auf diesem Gebiete ausgesprochenes Unglück. Man lese in Möppi, Roman eines Hundes, von dem einheimischen Malerdichter Adolf Uzarski, die Schilderung des Kaiser-Wilhelm-Denkmals auf dem Hindenburgwall!

Die Bildhauerei in Düsseldorf ist auch sonst ein nicht eben erfreuliches Kapitel. Lehmbruck hat einmal zu den Unsrigen gehört und verdankte zweifellos seinem akademischen Lehrer Karl Janssen wenigstens technische Schulung. Aber was aus dieser Düsseldorfer Frühzeit des unter äußerer Not Leidenden bekanntgeworden ist — Westheims Verzeichnis in seiner Monographie ist nicht ganz vollständig — zeigt durchaus nicht immer die Klaue des Löwen, ist vielmehr nur zu sehr „Düsseldorf". An der Kunstakademie ist es durch die Berufung von Hubert Netzer und Richard Langer inzwischen besser geworden; unter den älteren Schülern, ich nenne Rübsam und Sommer, sind einige starke Begabungen.

Abseits der Akademie haben nur wenige Bildhauer sich durchgesetzt. In dieser Malerstadt haben es ja auch die Graphiker schwer. Man mag über den höchst anfechtbaren Geschmack des durchschnittlichen bilderkaufenden Publikums spotten, aber es ist Tatsache, daß es wenige Städte in Deutschland gibt, wo der Besitz schöngerahmter Ölbilder auch in Kleinbürgerkreisen so als Pflicht empfunden wird, wie in Düsseldorf. Auf den großen Kunstaus-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER — BÜSSENDER MÖNCH (KLEINPLASTIK. HOLZ)

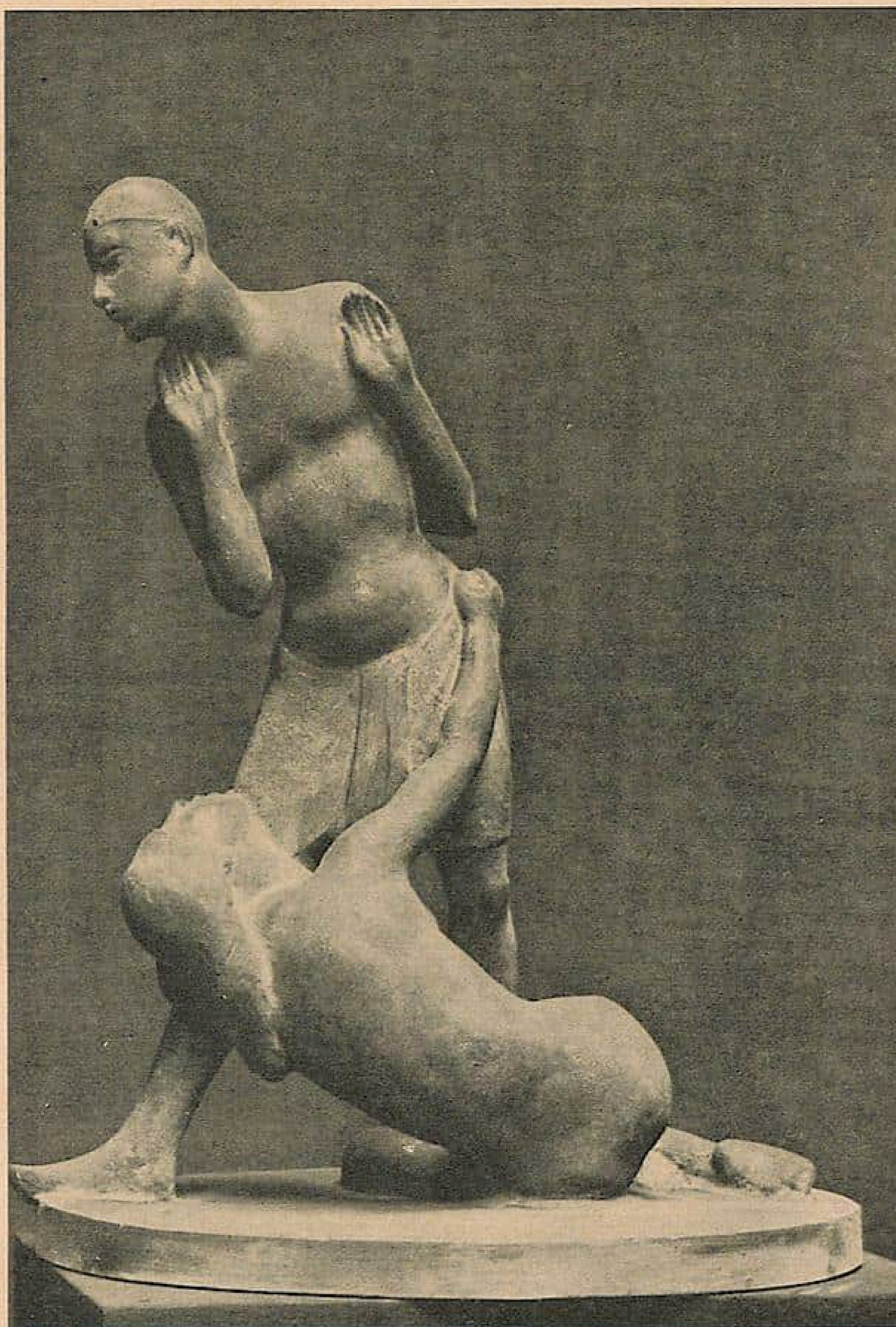
stellungen schenken nur wenige den plastischen und graphischen Abteilungen die gebührende Beachtung.

Bernhard Sopher ist kein Rheinländer (geb. am 15. Juni 1879 in Safed, Kleinasien, seit seinem 17. Lebensjahre in Deutschland), doch ist er seit 1908 in Düsseldorf ansäßig. Unsere Zeitschrift hat gelegentlich in früheren Jahrgängen Bildwerke von ihm reproduziert (1913, Septemberheft, S. 536; 1917, Februarheft, S. 179), aber zusammenfassend ist von diesem noblen Künstler nie gehandelt worden. Wenn er in früheren Figuren, wie dem schnell bekanntgewordenen „Sklaven" von 1908 (heute in Aachener Privatbesitz) von akademischer Konvention nicht ganz frei blieb, so zeigt seine künstlerische Entwicklung im letzten Jahrzehnt eine immer deutlicher in die Erscheinung tretende Befreiung. Vor allem Verinnerlichung! Die Muskelmänner verschwinden aus Sophers Schaffen. Die Verfeinerung im Psychischen entspricht einer gewissen Losgelöstheit im Formalen. Daß die Not der Zeit auch diesen Künstler vom Monumentalstil zur Kleinplastik, Plakettenkunst und zu der mit besonderem Glück geübten Bildniskunst führte, erscheint beinahe mehr Förderung als Hemmnis.

Auf der diesjährigen Düsseldorfer Kunstausstellung im Kunstpalast zeigt Sopher hervorragende Proben seiner Kunst als Gast der Künstlergruppe „Niederrhein". Ein Chinesenköpfchen ist ein kleines Meisterwerk. Ein Vergleich mit der Sonderausstellung von Professor Richard Langer, die neben zahlreichen ausgeführten Figuren auch Entwürfe, Kartons und Zeichnungen bringt, ist ungemein lehrreich. Beide Künstler haben einst gemeinsam ihre künstlerische Lehrzeit begonnen. Langers Stilwollen, in einem persönlichen Neubarock wurzelnd, führte zu einer gewissen Manier. Sopher hat sich zeitig davon befreit und darf zu den wenigen Künstlern rechnen, von denen in Düsseldorf Überraschungen erwartet werden dürfen.

Dr. Walter Cohen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

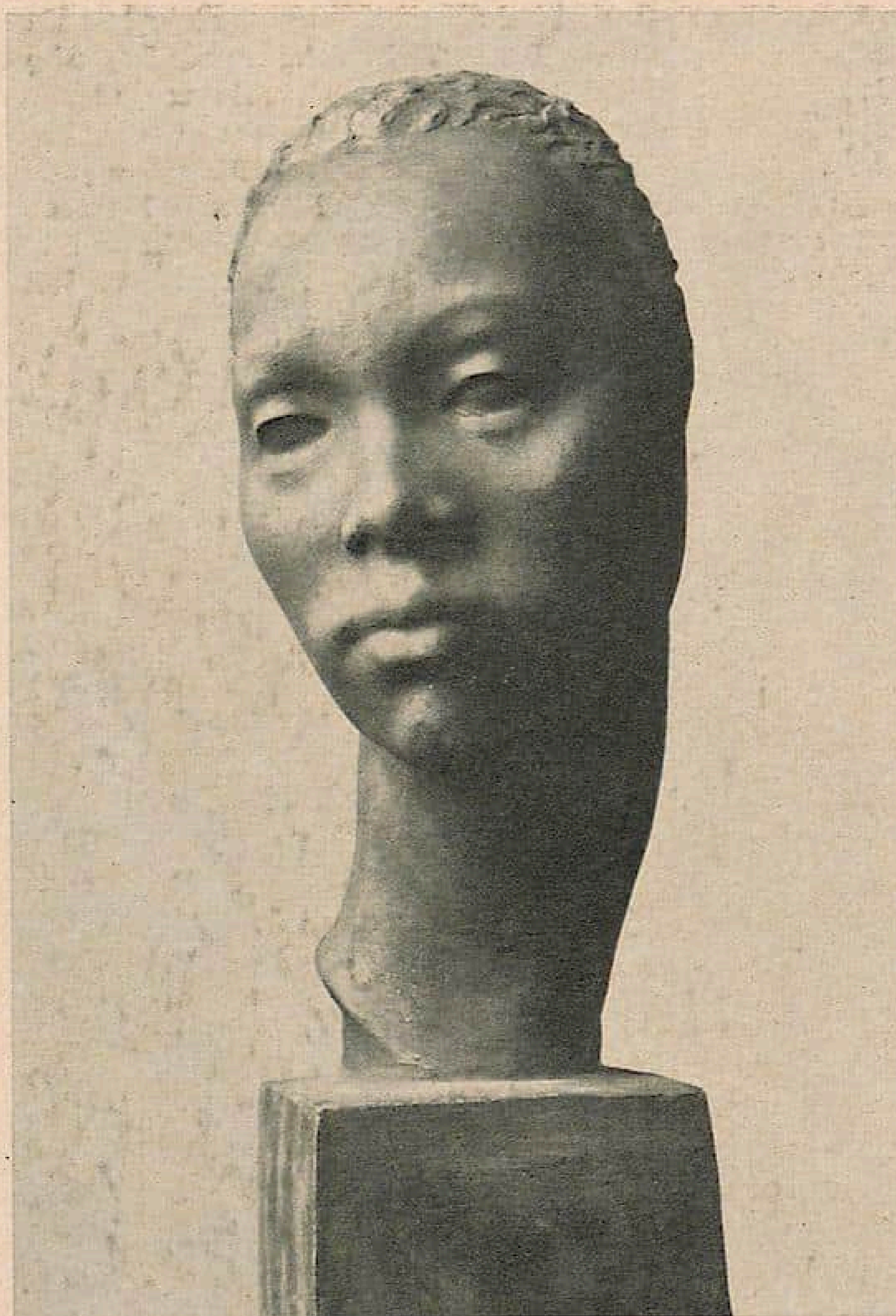


BERNHARD SOPHER — DIE FRAU DES POTIPHAR (KLEINPLASTIK. BRONZE)

GRABMÄLER

Grabmäler zählen zu den ältesten Zeugnisstücken des menschlichen Verlangens nach gewaltigen, tiefernsten, die Jahrhunderte überdauernden Denkmälern von sinnbildlicher Bedeutung. Der Urmensch wälzte, als rohes und dennoch erhaben wirkendes Mahnzeichen, den schweren, ungefügen Findlingsfels auf die primitive Grabstätte. Formenplump, fast formlos, gleichsam unverrückbar lastend, galt ihm der naturbelassene Steinblock als Sinnbild des Unabänderlichen, des Ewigruhenden, da ihm ein klarer Begriff der Unverlierbarkeit der Lebenskräfte mangelte. Der Mensch späterer, schon geschichtlicher Zeit, zu tieferer Erkenntnis und entwickelterer religiöser Empfindung gelangt, sah in der Totenstarre nicht mehr das Ende aller irdischen Dinge, sondern nur eine Übergangs-, eine Verwandlungserscheinung; er wußte, daß das, was in der Jugend hell und rein, im Alter wahr und erprobt und freudvoll anmutend wirkt, der Ausfluß von Kräften ist, wunderbar unvergänglichen, die nicht sterben können, und gab dieser beseligenden Empfindung schönen Ausdruck durch die künstlerische Gestaltung des leblosen Steines, der nunmehr nicht ein Gleichnis des Todes, sondern des

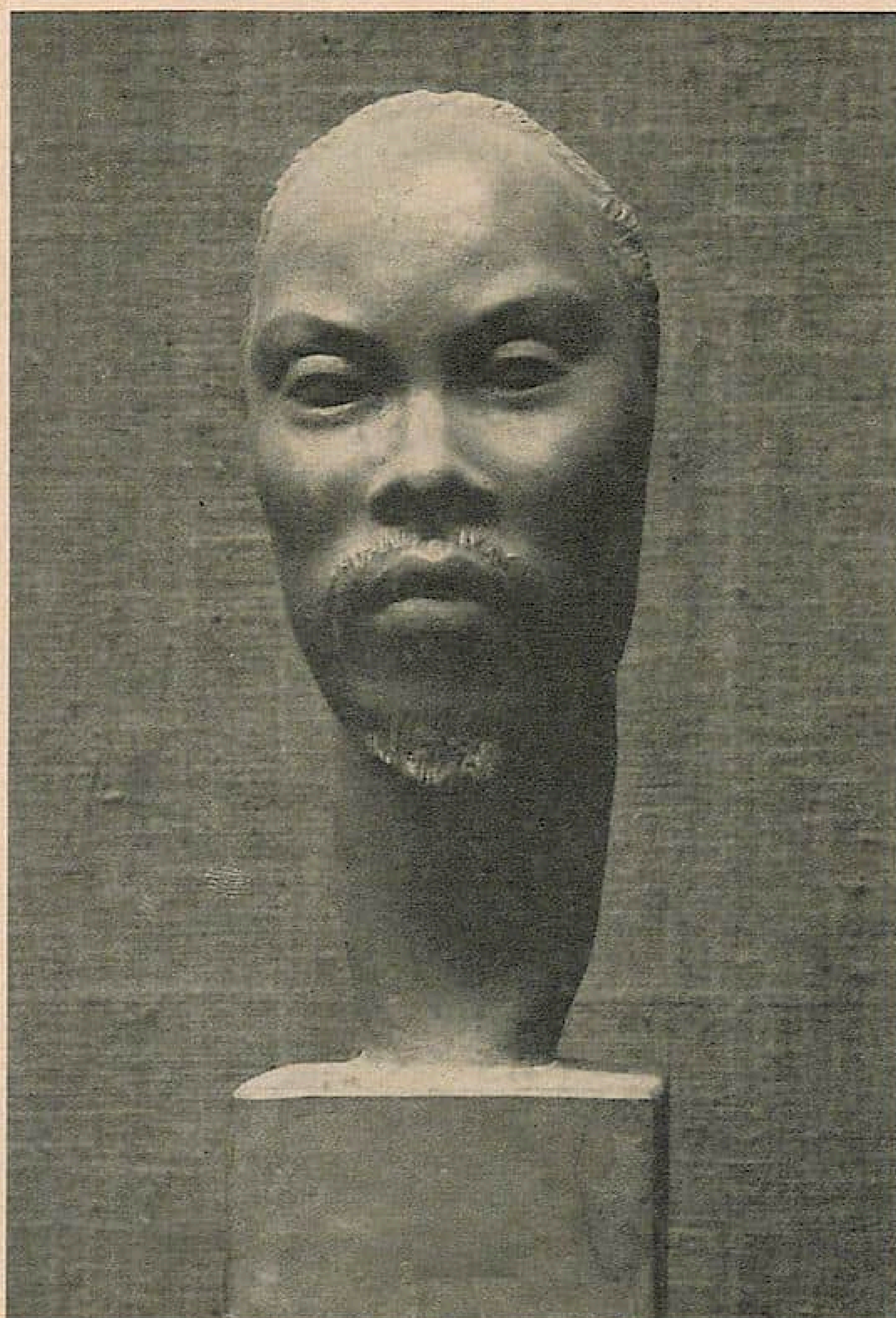
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER MULATTENMÄDCHEN (BRONZE)

Lebens wurde. In den Grabmälern der Kulturvölker aller Zeiten gelangt, sofern es künstlerisch hochwertig gestaltete Grabmäler sind, die ergreifende Vorstellung von der Unvergänglichkeit des Lebens in sinnfälliger Form zum Ausdruck. Die verschiedenformigsten Grabmäler, längst nicht mehr nur aus Stein gestaltet, versinnbildlichen die Weiterwirkung des Lebens, das war, in dem Leben, das ist und sein wird, lassen erkennen, daß vergangenes Leben in geheimnisvoller Weise dem künftigen Leben innigst verbunden ist, daß es unter- und oberirdisch dauernd fortwirkt, niemals gänzlich verlöschen kann. Nicht nur die flammenden Fackeln, auch aller sonstige Gräberschmuck der alten Kulturvölker ist Sinnbild ihrer Auffassung von der Ewigkeit des Lebens. Ihnen war der Tod kein unsägliches Grauen erwekkendes Schreckgespenst, wie die ernst-schöne Darstellung des Todes als Jüngling mit gesenkter Fackel erkennen läßt. Sie liebten das Leben wie immer es auch sein mochte, und das Grab und die Gedanken daran erregten ihnen wohl Trauer, aber nicht die Schauer des Grauens. Erst das mittelalterliche Europa mit seinem Hang zur Weltverneinung und Selbstqual, seinem Abscheu vor dem Allzuirdischen, seiner übersteigerten Inbrunst und Himmelssehnsucht, öffnete alte Gräber, um daraus die seiner Abschreckungsabsicht dienlichen Totengerippe hervorzuholen und als memento mori in das helle Licht des Tages zu stellen. Vom Höchsten bis zum Tiefsten gilt jedoch die Wahrheit, daß die Schönheit der erreichbaren Kunst den Gradmesser für die moralische Reinheit und Hoheit der Gemütsbewegung ist, die sie erzeugte. Wir werden demnach den Grabmälern den Vorzug geben, die nicht mit dem Grauen und dem Tode Possen treiben, sondern die durch die Erhabenheit der Empfindungen, deren Ausdruck sie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER ◘ MONGOLISCHER PHILOSOPH (EISENGUSZ)

sind, Ehrfurcht, nicht Furcht erwecken; die im lautern Sinn ein memento vivere sind, was eigentlich jedes Grabmal sein sollte, wenn es der kunstwertige Ausdruck des Glaubens an die Unsterblichkeit sein will.

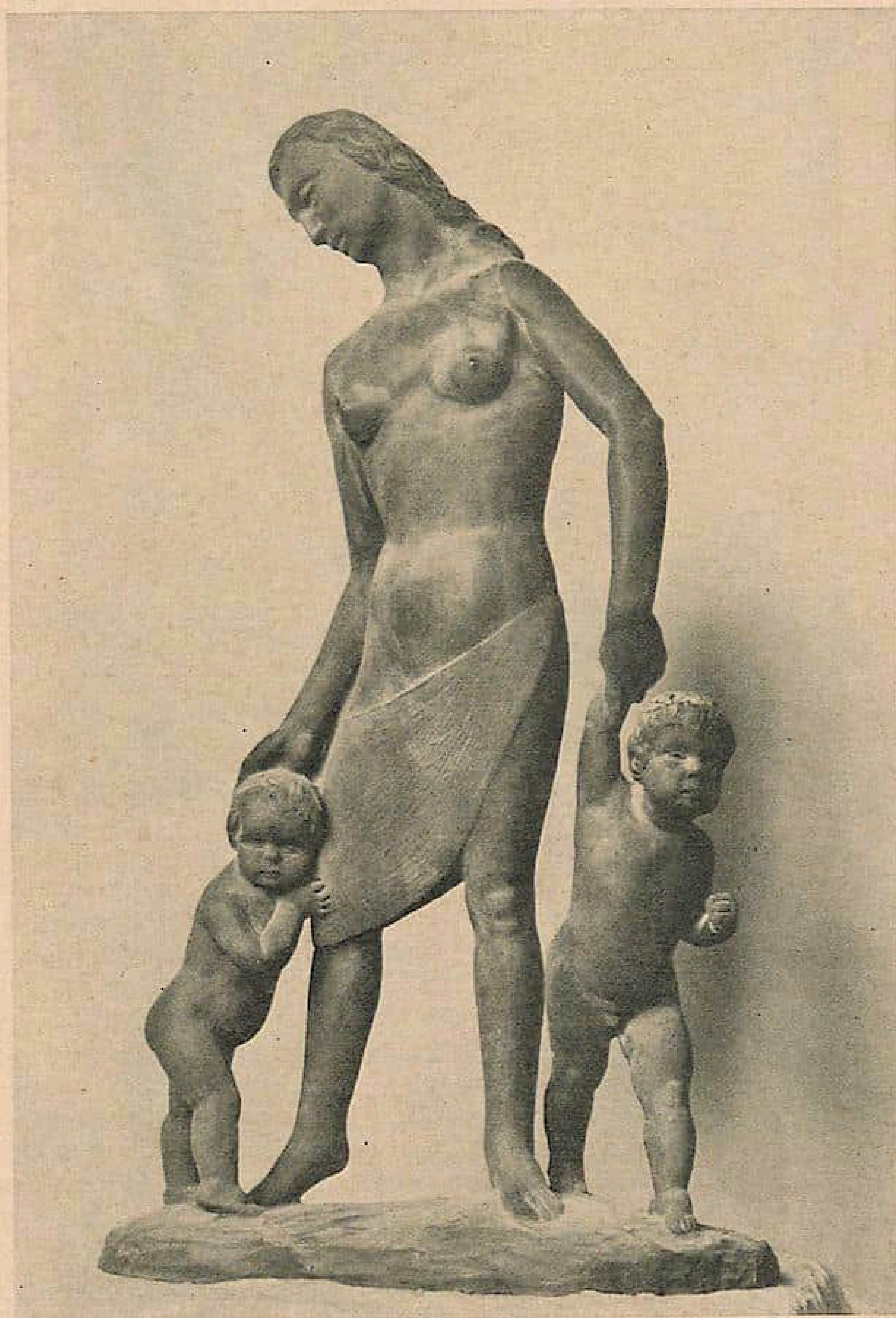
In antiken Friedhöfen kann man, heute leider nur mehr vereinzelt, Grabmäler dieser edlen Art noch finden. Wem es vergönnt war, den attischen Friedhof am Kerameikos oder die Gräberstraße des alten Pompeji zu besuchen, wer die Beerdigungsstätten des jüdischen Volkes rings um Jerusalem, mit ihren labyrinthischen Grabgängen im Erdboden oder den Felsenwänden, wer die Katakomben Roms mit ihren anmutigen Wandmalereien und Pfeilergrabsteinen sah, dem wird unvergeßlich die Erinnerung an den hohen Stimmungswert der antiken Kunst als Erweckerin religiöser Empfindungen bleiben.

Auch aus späterer Zeit sind uns noch an vielen Orten, wie Inseln sogar in einigen Großstädten des Kontinents, Friedhöfe erhalten geblieben, die in nicht minder künstlerisch bedeutender Weise Zeugnis geben von der seelischen Vertiefung, der sittlichen Läuterung ihrer Urheber. Es sind das namentlich die aus der Empire- und Biedermeierzeit stammenden Friedhöfe. Sie veranschaulichen überaus eindrucksvoll und überzeugend, daß es nicht der Formenstrenge und ernsten Würde der Antike, nicht des Fantasiereichtums der Gotik, nicht des Formenreichtums der Renaissance und nicht des Prunkes der Barocke bedarf, um künstlerisch hochwertige Grabmalkunst hervorzubringen, sondern daß es jeder Zeit gelingt, in den ihrem Stilempfinden gemäßen Formen kunstwertige Grabmäler zu schaffen, wenn man nur den schöpferisch begabten Künstlern der jeweiligen Zeit die Gelegenheit zur Betätigung gibt. Unsere Großväter waren sich dessen bewußt, und einer der ihren, Adalbert Stifter hat dem Wortausdruck ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

liehen, daß durch die Kunst allein das materielle Leben schöner, das geistige Leben reicher wird, und daß das Bewußtsein des Menschen von seiner gotthaften Geistigkeit durch die Kunst seine höchste Steigerung erfährt. Gemäß dieser Erkenntnis haben unsere Großväter in Auswirkung ihres vollen künstlerischen Vermögens danach getrachtet, die Grabmäler so künstlerisch als ihnen nur möglich war, zu gestalten. Selbst in Perioden großer äußerer Bedrängnis und finanzieller Not nahmen sie noch mit Sorglichkeit darauf Bedacht, die Friedhöfe künstlerisch durchzubilden. Erst in unserer Zeit kam es zu dem für alle Kunstsinnigen wie Religiösen tief beschämenden Schauspiel des Verfalls und der Entartung des künstlerischen Grabmales.

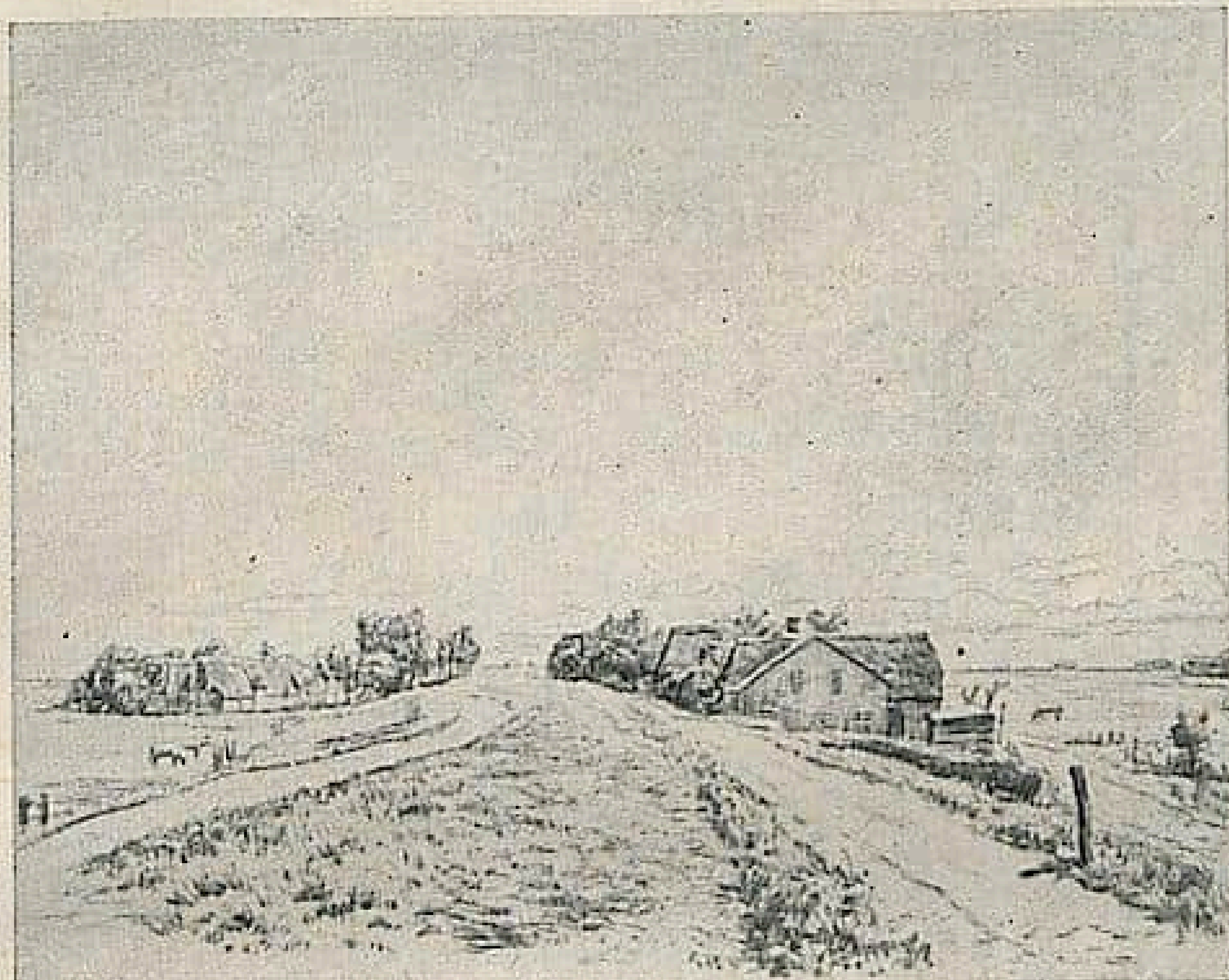
Arthur Roeßler

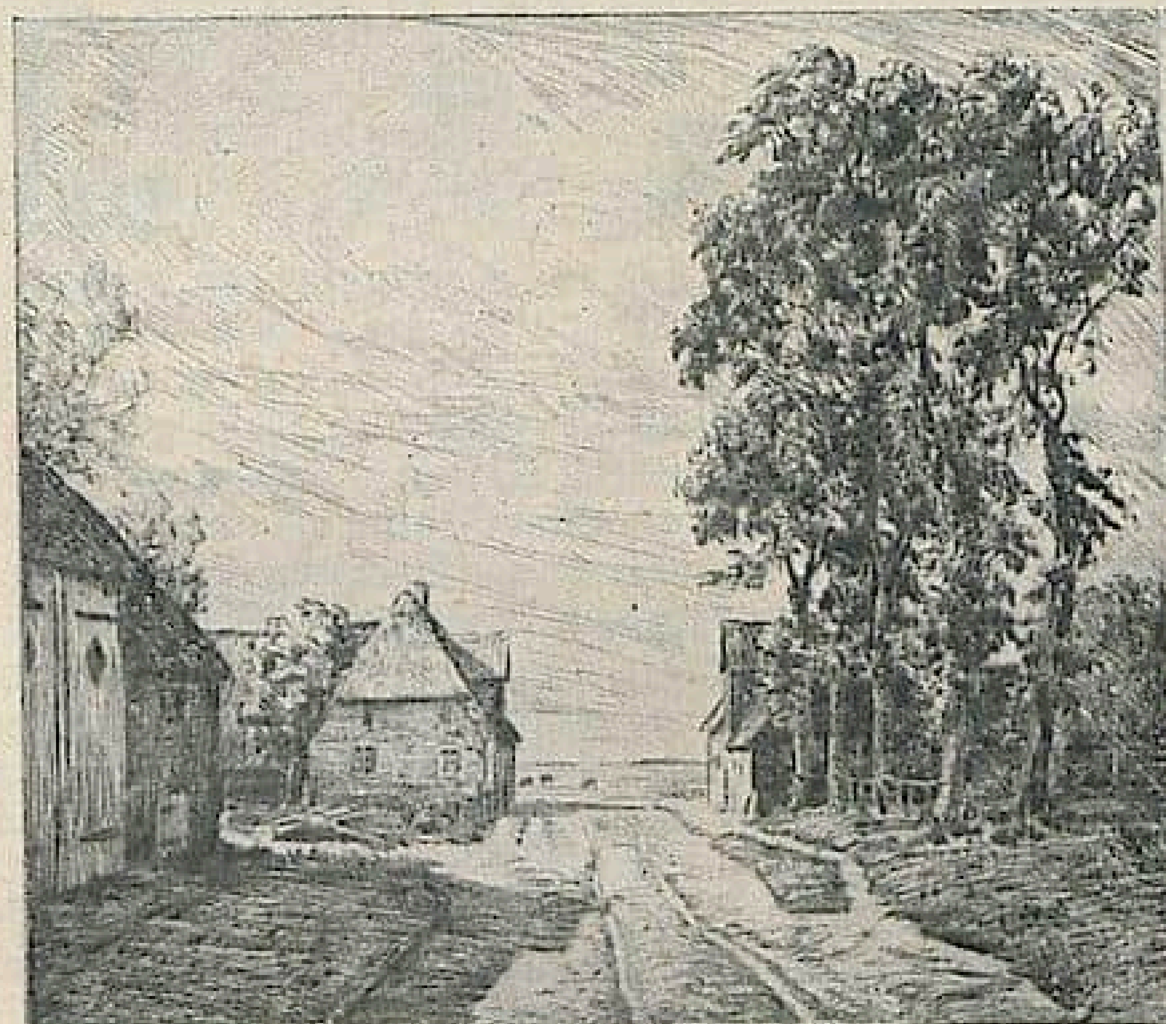


BERNHARD SOPHER — EVA UND KINDER

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München — Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.G., München
Copyright 6. September 1923 by F. BRUCKMANN A.-G., München

F. BRUCKMANN A.-G. / MÜNCHEN


Am Moordeich


Windiger Tag auf Föhr

Subskriptions-Einladung

Rechtzeitig vor Weihnachten erscheint:

Nordfriesische Landschaften

6 KALTNADEL-RADIERUNGEN

von OTTO QUANTE

Mappengröße 57:51 cm · Plattengröße durchschnittlich 26:32 cm

Es erscheinen: **Ausgabe I:** 10 Exemplare Nr. I — X auf Japan, vom Künstler selbst gedruckt, in Halbpergamentmappe . . . . Preis M. 18000.—
Diese Exemplare hat sich der Künstler vorbehalten, sie sind also nur von ihm zu beziehen

Ausgabe II: 100 Drucke Nr. 1 — 100 auf handgeschöpftem Bütten. Hiervon wird jede Folge der ersten 50 von den 6 Platten abgezogenen Drucke, die als solche besonders gekennzeichnet werden, in einer Halbleinenmappe vereinigt. Preis der Mappe ohne Luxussteuer . . . . M. 8000.—
Die Nummern 51 — 100 der 6 Radierungen werden einzeln verkauft und zwar zunächst zum Preise von je M. 1500.— ohne Luxussteuer

Sämtliche Drucke sind numeriert und vom Künstler unterzeichnet. Die Zuteilung der Nummern erfolgt in der Reihenfolge des Eingangs der Bestellungen. Obige Preise müssen angesichts der heutigen Verhältnisse als freibleibend bezeichnet werden. Nach Schluß der Subskription – am 15. Nov. 1922 – tritt eine Erhöhung der Preise ein.

Die Bestellungen auf die Ausgabe I sind an den Künstler, Herrn DR. OTTO QUANTE · MÜNCHEN · YSENBURGSTR. 2/IV. zu richten

VERMISCHTE NACHRICHTEN

DRESDEN. Für die Dresdner Galerie wurden auch in den letzten Monaten wieder einige Gemälde der älteren Dresdner Generation des 19. Jahrhunderts erworben, die das Gesamtbild des künstlerischen Schaffens dieser Zeit abzurunden und zu vertiefen geeignet sind. Das Aussehen der modernen Abteilung der Dresdner Galerie ändert sich mehr und mehr und zwar durchaus zu seinem Vorteil. Von der bedeutsamen Gesamtschau von Werken Ferdinand von Rayskis, des großen, in aller Stille schaffenden und in Dresden in seinen letzten Lebensjahren in weiten Kreisen fast unbekannten Bildnismalers, war schon die Rede. Gleich ihm war auch Chr. Fr. Gille (1805—1899) in den letzten Jahren seines Lebens fast unbekannt. Er ist gleich Rayski jetzt zu neuen Ehren gekommen. Sechs Bilder besitzt jetzt die Dresdner Galerie, darunter eine Landschaft aus dem Plauenschen Grunde bei Dresden (etwa aus der Zeit, als Rayskis berühmte Wildschweine entstanden), eine wildromantische Gewitterlandschaft mit einer heimflüchtenden Herde, einen netten Innenraum von 1860. Zu den neun Gemälden Kaspar David Friedrichs sind einige kleine Werke seines Genossen F. Georg Kersting (1783—1847) gekommen: eine Studie nach der Natur und ein reizvoll harmonisches Rosenstilleben aus den 1820er Jahren, das mit den Indischen Feigenkakteen auf Capri (1833) von Robert Kummer (1810—1889) trefflich zusammensteht. Von Julius Scholtz (1825—1893), der aus der Reihe seiner klassizistisch angehauchten oder in Düsseldorfer Buntmalerei schwelgenden Genossen als ein echter Kolorist so herausfiel, daß er als schwarzes Schaf im Gipssaal der Akademie kaltgestellt wurde, damit er ja keinen Schaden anrichten könnte, waren bis vor Posses Antritt als Galeriedirektor nur zwei kleine, wenn auch gute Landschaften vorhanden. Jetzt ist er mit sieben Bildern auch als vorzüglicher Bildnismaler zu bewundern. Von Hans von Marées (1837—1888), der durch mehrjährigen Aufenthalt in Dresden auch hier Heimatrecht erlangt hat, ist außer dem Selbstbildnis auch das gleichfalls in Dresden gemalte Bildnis der Frau Schäuffelen (bei Meier-Graefe abgebildet) erworben worden. Dazu kommt die prächtige, einst für den Grafen Schack gemalte „Römische Landschaft“, deren Gegenstück in der Münchner Staatsgalerie hängt. Der Münchner Karl Caspar ist durch einen „Johannes auf Patmos“, eines seiner besten Werke, ganz vorzüglich vertreten. Ein herbes Mädchenbildnis von Julius Pascin kam als Geschenk, der „Weiher von Damaskus“ des Franzosen Bastien-Lepage gelangte als Leihgabe in die Galerie. — So bereichert Direktor Posse die moderne Abteilung in zielbewußter Weise. Bleibt nur zu wünschen, daß sie nun endlich ein eigenes Heim bekommt, wodurch auch der Platzmangel für die ältere Galerie wirksam gehoben würde.

GREIZ. Im alten Residenzschloß ist bei Ordnung der Bibliothek und der Archive durch den Jenaer Privatdozenten Fr. Schneider ein hervorragender Fund gemacht worden. Es handelt sich um eine Kupferstichsammlung von hohem Werte, welche von der Gemahlin des Landgrafen Friedrich VI. von Hessen-Homburg, einer Tochter König Georgs III. von England, zusammengebracht worden ist. Durch Erbschaft und Heirat gelangte die Samm-

Max Slevogt

Graphische Ausstellung

Überblick
über das gesamte graphische Werk,
meist in Probedrucken, sowie Zeichnungen und Aquarelle

Katalog mit 14 Seiten Text von E. Waldmann
und 30 Abbildungen .. .. M. 100.—

Dresden
September—Oktober
1922

Galerie Ernst Arnold
Schloß-Straße 34

GALERIE HELBIG / MÜNCHEN
Odeonsplatz 8 / Eingang Hofgartenarkaden 50

ROBERT BAUER
(1831—1912)

GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG

1. OKTOBER — 1. NOVEMBER

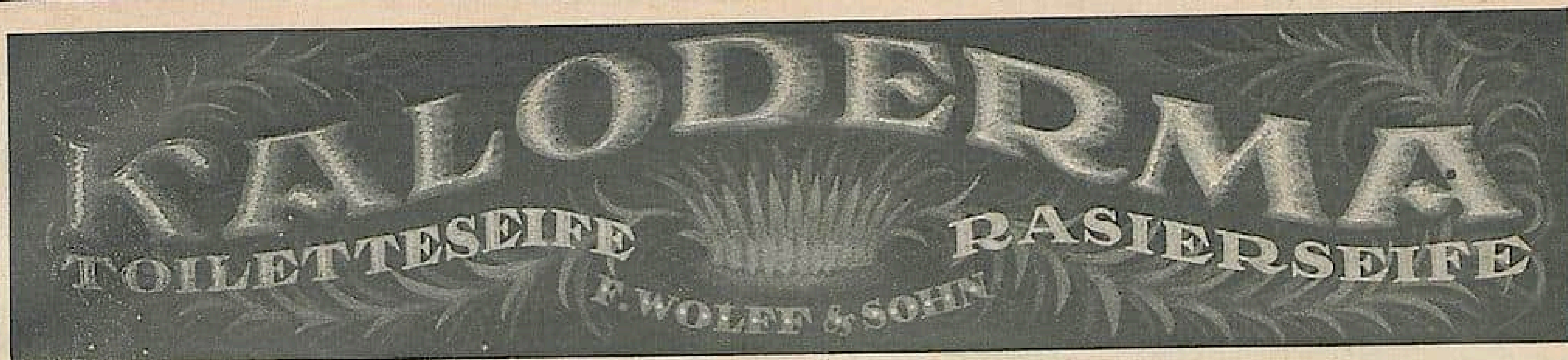
Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte

erste deutsche Kunstglashütte in
Schreiberhau (Riesengebirge) erzeugt

Gebrauchs- u. Kunstgläser

aller Art in schönen Formen, künstlerischer
Ausführung und edelster Glasmasse

Staatl. Hochschule für bildende Kunst zu Weimar
Ausbildung in allen Fächern der bildenden Kunst
Eintritt jederzeit. Freie Wahl des Lehrers
Beginn des Wintersemesters Montag, den 16. Oktober 1922
Damen als Studierende und Hospitanten zugelassen
Lehrer für Figurenmalerei: Professoren MAX THEDY, WALTHER KLEMM. Landschaftsmalerei: Professor HUGO GUGG. Tiermalerei: Professor WALTHER KLEMM. Zeichenklasse: Professoren ALEXANDER OLBRICHT, ALEXANDER BRENDEL. Schule für Radierungen, Lithographie, Holzschnitt, Kunstdruck: Professor WALTHER KLEMM. Bildhauerei: Professor RICHARD ENGELMANN. Anatomisches Zeichnen: Professor OTTO RASCH. Perspektive: Architekt FRITZ ZAUCHE.
Kunstgeschichtliche Vorlesungen. — Einzelvorträge von Verschiedenen.
Näheres durch das Sekretariat.
Die Verwaltung: Geh. Reg.-Rat KRAUSE





GALERIE ZICKEL
MÜNCHEN / LENBACHPLATZ 1
gegenüber dem Künstlerhaus nächst Glaspalast

Ständige Ausstellung von Gemälden erster Meister

Bedeutende Werke werden stets zu kaufen gesucht.
Angebote von Besitzern und Vermittlern erbeten.

KUNSTHANDLUNG H. TRITTLER
Frankfurt a. M. INHABER PAUL SCHILTZ Goetheplatz 6–8

SAMMLER-GRAPHIK
des 19. und 20. Jahrhunderts
Ankauf — Verkauf
Bestellungen auf Katalog IV jetzt schon erbeten

RATHAUS-GALERIE
M. Wittkop
Original-Ölgemälde
anerkannter Meister * Photos zu Diensten
München
Rufnummer 22345 * Neues Rathaus * Eingang Weinstraße

Leitz-Prismenfernrohre
für Jagd und Sport
Ernst Leitz Optische Werke
Wetzlar.

In meinem Verlage ist soeben erschienen:

HANS VON DER GABELENTZ

FRA BARTOLOMMEO
UND DIE FLORENTINER RENAISSANCE

2 Bände in Ganzleinen

Band 1:
Der Künstler und sein Werk
Mit 24 Abbildungen. XI, 189 S.

Band 2:
Verzeichnis der Handzeichnungen
Mit 64 Abbildungen in Lichtdruck. VI, I, 317 S.

Prospekt kostenlos

Karl W. Hiersemann · Leipzig
Königstraße 29

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

lung nach Greiz, wo sie infolge besonderer Umstände im Laufe der Jahre in Vergessenheit geriet. Bei Wiederauffindung erkannte der herbeigerufene Direktor des Dresdener Kupferstichkabinetts Professor Dr. Hans W. Singer die große Bedeutung und den hohen Wert des Fundes, und die Sammlung fand in dem ehemaligen fürstlichen Sommerpalais, einem einfachen, vornehm wirkenden Renaissancebau, ihre Unterkunft, wo sie dem Publikum zugänglich ist. Es handelt sich um annähernd 2000 Bildnisse in Schabkunstmanier aus der Zeit der Blüte dieser Kunst, und dieser Sammlung soll kaum eine zweite der gleichen Art an die Seite zu stellen sein.

HAMBURG. Die Hamburger Kunsthalle ist durch ein Vermächtnis des bekannten Hamburger Sammlers Amsinck in den Besitz einer Anzahl vorzüglicher Bilder der neuen Malerei gelangt. Die Sammlung Amsinck enthält besonders eine Reihe hervorragender Stücke der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, so z. B. sind vier Werke von Corot da, ferner verschiedene Gemälde der Meister von Barbizon, Millet und Degas. Von Whistler ist eines der Hauptgemälde „Chelsea im Schnee“ vorhanden. England ist durch Rossetti vertreten, von deutschen Meistern sind besonders Böcklin und Menzel zu nennen. Von Menzel enthält die Sammlung z. B. eines der Hauptwerke „Das Bauerntheater in Tirol“ aus dem Jahre 1859. Die Kollektion bedeutet einen ganz hervorragenden Zuwachs im Gemäldeschatz der Kunsthalle.

KASSEL. Unter den diesjährigen Ausstellungen deutscher Kunst zeigte die große Kasseler Kunstschau, die in dem festlich erneuerten barocken Orangerieschloß stattlich untergekommen war, besonders markante Eigenart. In ausgesprochenem Gegensatz zu der gleichlaufenden Darmstädter Schau etwa, deren Programm „Mannigfaltigkeit der Künstler und der Werke“ zu unübersichtlichem und recht verschiedenwertigem Vielerlei geführt hatte, wurde hier versucht, Wesentliches in der Beschränkung zu bieten. Zweieinhalbhundert Werke (mit Einschluß der Plastik und Graphik) auf sauber und verständig gehängten Scherwänden, die in die langen Pflanzensäle der Orangerie eingebaut waren, stellen eben die rechte Zahl dar. Und der durch sorgsame Auswahl in großen Zügen gewährleistete Überblick über das gegenwärtige Kunstschaffen wurde erleichtert durch die jedem Künstler gegebene Möglichkeit, sich in mehreren Arbeiten zu zeigen und dem Beschauer vertraut zu machen.

Zwischen den beiden Polen der Ausstellung, der „Heimatverwurzeltheit“ hessischer Künstler und der aus der Gegenwart lebendigste Kräfte schöpfenden Kunst der „Jungen“ mußten sich naturgemäß starke Spannungen ergeben. Sie haben ihren Ausdruck gefunden in einem Zeitungskrieg, der wie üblich stark auf außerkünstlerische Gebiete überspielte: Bezeichnend für den gegenwärtigen Zustand dieser Stadt, der die Umstellung von einer traditionsgesättigten alten Residenz und Pensionopolis zur modernen industrietätigen Großstadt nicht leicht fällt.

Die Ausstellung schied sich der Raumanlage entsprechend in ältere und neuere Abteilung, ohne daß diese Trennung ganz streng durchgeführt worden wäre. Bei aller Gegensätzlichkeit spielten ja auch deutliche Fäden hinüber und herüber. Die Auswahl der älteren mit impressionistischen Mitteln arbeitenden Kunst war bedauerlicherweise durchaus ungenügend. Daß keiner der großen Meister des deutschen Impressionismus vertreten war, könnte als persönliche Einstellung der Auswählenden gewürdigt und hingenommen werden, wenn dafür wirklich aus der Reihe der übrigen ganz Starkes und Lebendiges ausgewählt worden wäre. Statt dessen, von wenigen erfreulichen Ausnahmen abgesehen, provinzielle Dürftigkeit, Abgestandenes und manches Gartenlaubenhafte. Ein



Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin
gegr. 1763

Kunstgegenstände / Tafelservice
auch Wiederholungen friderizianischer Prunkservice
Fruchtteller



Eigene Verkaufsstellen in Berlin:
Leipzigerstraße 2 am Leipziger Platz
Wegelystr. am Bahnhof Tiergarten



GRAPHISCHE KUNSTANSTALTEN
F. BRUCKMANN A.G.
Lothstraße 1 · MÜNCHEN · Tel. 61001
fertigen als Sonderherstellung
Illustrationsdruck
für Verlag und Industrie
Farben-Kunstdruck · Wertpapiere
Künstlerpostkarten
*
Diese Zeitschrift wird in unserer Anstalt hergestellt.

Die erste Monographie über den Meister der Plastik
GEORG WRBA
mit 24 ganzseitigen Bildern / Text von G. L. v. P.-Suchen
Preis M. 32.— und Sort.-Zuschlag
erschien soeben im Verlage von
Bernhard Hartung, Dresden-A 1 Postscheckkonto Dresden Nr. 14348

JACoBINER DER DEUTSCHE LIKÖR

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

Saal mit Thomaschen und Steinhausenschen Landschaften gab immerhin Rückgrat. Daß deren Werke zusammenkamen, ist hauptsächlich Gronau zu danken, was angesichts der Konkurrenzausstellungen in Berlin und Stockholm besondere Erwähnung verdient.

Auch in der neueren Abteilung hätte noch strenger gesiebt werden können. Im ganzen war das Bild aber frisch und eindrucksvoll. Feininger — leider, wie auch Campendonk, Hofer und George Groß, mit einer Kollektion schon anderwärts gezeigter Arbeiten vertreten —, Seehaus †, Kölschbach, Burchartz, Dülberg, Reinhold Ewald, Karl Hofer, von den Bildhauern namentlich Kolbe waren lebendige Anregungsquellen. Dülberg hatte in dankenswertem Auftrag des Preußischen Kultusministeriums den mittleren Kuppelsaal kräftig in Blau und Rot ausgemalt und mit einer gleich sicheren wie zarten „Lebensalter“folge, die in die Nischen der marmorgetäfelten Wand eingelassen war, geschmückt; ein würdiger Rahmen für die mannigfachen musikalischen und literarischen Darbietungen, die in diesem Raum den Gleichklang der Schwesterkünste aufzeigten.

Die außergewöhnlich hohe Verkaufsziffer, der den Voranschlag über das Doppelte übersteigende Erlös an Eintrittsgeldern und der sehr starke Andrang zu Führungen sind Zeugnis, welchem Interesse die Ausstellung in der Bevölkerung begegnete. Sie soll von nun ab alle zwei Jahre wiederholt werden. L.

MÜNCHEN. Beirat für bildende Kunst. Nach einer Ministerialbekanntmachung ist beim Staatsministerium für Unterricht und Kultus zur Beratung und Unterstützung dieses Ministeriums durch Erstattung fachmännischer Gutachten in wichtigen Angelegenheiten der staatlichen Kunstpflege ein ständiger Beirat für bildende Kunst errichtet worden. Als Mitglieder dieses Beirates wurden vom Ministerium ernannt: auf Vorschlag der Akademie der bildenden Künste: der Direktor der Akademie Prof. Geheimrat Karl Marr und die Professoren Hugo Frhr. v. Habermann und Erwin Kurz; auf Vorschlag der Kunstgewerbeschule

Tell-Kakao
Tell Kakao
Hier zeig ich Euch Allen
mein Lieblingsgast!
Ihr kennt's ja, weil „Tell“
Kakao drauf steht.
Hartwig & Vogel A.-G.

Kunsthandlung Emil Richter
Dresden A. Gegr. 1848 Pragerstr. 13
Neuerscheinung der Verlagsabteilung:
FARBIGE HOLZSCHNITTE von RÉVÉSZ FERRYMAN
»DREI LÖWEN« »SCHMIEDEFISCH« »ZWEI FISCHE«
»KRABBE MIT FISCHEN«

DIE KUNST,
Jahrg. 1–22 gebunden oder in Heften, komplett und einzeln kauft jederzeit W. Koch, Antiquariat, Königsberg i. Pr.

E.A. FLEISCHMANNS
Hof-Kunsthandlung
MÜNCHEN
MAXIMILIANSTR. 1
GEGRÜNDET 1806
Gemälde erster Meister.

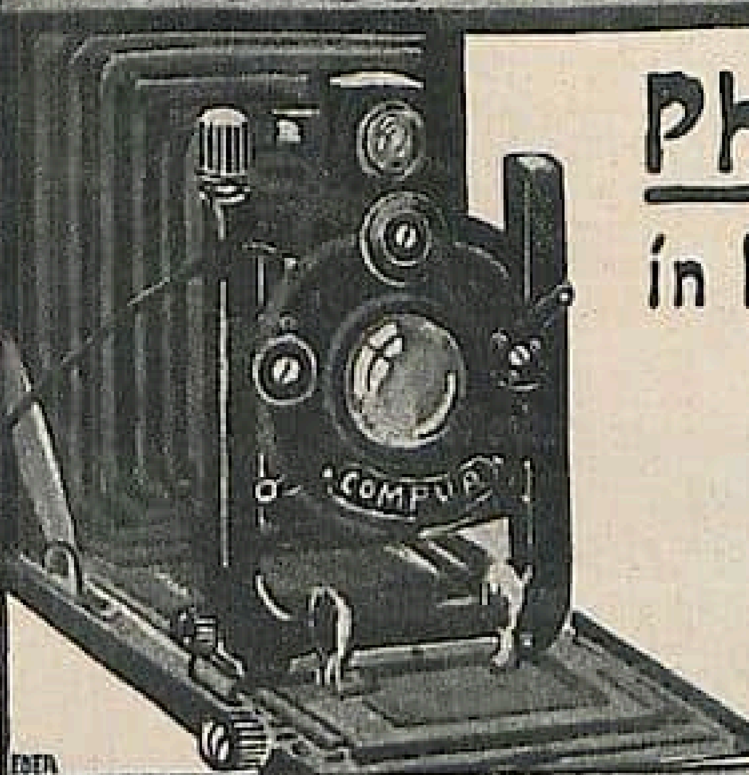
RODENSTOCK

Photo-Optik
in Handkameras.
Kataloge kostenfrei
G. RODENSTOCK · MÜNCHEN 50


Photo-Papiere
Matt-Albumin
Temal Halbmatt
Tuma-Gas Entwicklungspapier
Trapp & Münch A.-G., Friedberg, Hessen

GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Ausstellung von Meisterwerken der modernen und alten Malerei

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

München: der Direktor der Kunstgewerbeschule Prof. Rich. Riemerschmid und die Professoren Julius Diez und Josef Wackerle; auf Vorschlag des Senats der Technischen Hochschule: Prof. Dr. Theodor Fischer; der Generaldirektor der Staatsgemäldesammlungen Dr. Friedrich Dörnhoeffer und der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums Generaldirektor Dr. Philipp Halm; auf Vorschlag des Arbeitsausschusses der bildenden Künstler Münchens als Vertreter der freien Künstlerschaft: die Mitglieder dieses Ausschusses Prof. Fritz Erler, Prof. Hans Schwegerle, Prof. der Technischen Hochschule Hermann Buchert, Prof. Oskar Graf und Gottlob Wilhelm; als weitere Mitglieder vom Ministerium unmittelbar: Prof. Carl Caspar, Prof. Heinrich Wadere, Geheimrat Prof. Dr. German Bestelmeyer. Die Berufung zweier weiterer Mitglieder hat sich das Ministerium zunächst noch vorbehalten.

Die deutsche Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig hat bei den Kunstfreunden großen Erfolg gehabt. Fast sämtliche Blätter der Abteilung Deutsche Graphik sind in italienischen Privatbesitz übergegangen. Starke Nachfrage war nach den Gemälden von Max Liebermann; da sie indes ebenso wie die Werke von Lovis Corinth, Max Slevogt und Oskar Kokoschka aus Privatbesitz stammen, somit unverkäuflich sind, konnte ein nennenswerter Verkauf deutscher Gemälde nicht in Frage kommen. Beim Publikum und bei der italienischen Presse findet die jüngste deutsche Kunst begreiflicherweise wenig Gegenliebe.

NEUE KUNSTLITERATUR

Schongauer, Martin. „Die Passion Christi." 12 Blatt in Handkupferdruck. Originalgröße in Halbpergament gebunden. Berlin. Amsler & Ruthart. 300 numerierte Exemplare

Während die geringe Zahl der erhaltenen Gemälde des Kolmarer Meisters Martin Schongauer ein abschließendes Urteil über seine künstlerische Persönlichkeit kaum gestatten, besitzen wir eine größere Anzahl von Kupferstichen seiner Hand, die uns die Entwicklung seiner Kunst klar vor Augen führen. Unter diesen Stichen zählen die 12 Blätter der Passion wohl zu dem Besten, was der Künstler überhaupt geschaffen hat. Es offenbart sich in ihnen sein heißes Bemühen nach Vertiefung und Veredelung des Ausdrucks. Die ganze Skala menschlicher Gemütsbewegungen wird hier von Schongauer berührt. Die Wiedergabe der Stiche in der vorliegenden Ausgabe von der Reichsdruckerei in Berlin in Handkupferdruck auf Bütten hergestellt, muß ganz hervorragend genannt werden. Die 12 Blätter sind in geschmackvollen Pergamentband gebunden, der auf der Vorderseite einen großen Ornamentstich Schongauers zeigt. W. H.

Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder, zusammengestellt und eingeleitet von G. F. Hartlaub. Breslau 1922, Ferdinand Hirt.

Die Abbildungen auf den Tafeln dieses äußerst fesselnd und anregend geschriebenen Buches sind aufregend inter-

DIE BIBEL

21 Origininal-Holzschnitte von

Bruno Goldschmitt

Das monumentale Werk ist nunmehr abgeschlossen

Es kostet:

Ausgabe I: vergriffen

Ausgabe II: 45 Exemplare, Handabzüge auf feinstem Japan in Halbpergamentmappe Grundpreis* . . . . . M. 1750.–

Ausgabe III: 300 Exemplare, Auflagedrucke auf Bütten in Halbleinenmappe Grundpreis* . . . . M. 700.–

Die Preise verstehen sich einschließlich Luxussteuer.
Alle Drucke sind vom Künstler signiert und numeriert.

* Um den Tagespreis zu ermitteln, multiplíziere man diese Grundpreise mit der jeweils geltenden Teuerungszahl (bei Druck dieses Heftes: 10).

München, Nymphenburgerstr. 86 · Verlag F. Bruckmann A.-G.

Warum gerade Pebeco?

Weil die Zahnpasta Pebeco die Zähne rein und weiß erhält, ohne den Zahnschmelz anzugreifen.

Darum: Halt' Zähne und Mund mit Pebeco gesund!

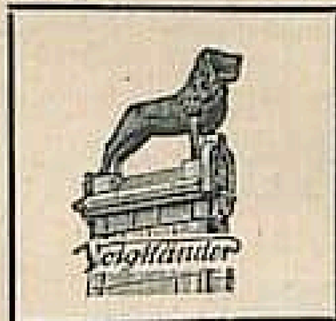
NEUE KUNSTLITERATUR ferner:

essant. Das meiste von den Zeichnungen, die Knaben und Mädchen im Alter von 3 bis zu 15 Jahren ausgeführt haben, ist direkt verblüffend, besonders dort, wo es sich um Zeichnungen, oder sagen wir besser Zeichnungsversuche der Allerkleinsten handelt, die nicht etwa später ausübende Künstler geworden oder Künstlerkinder sind. Parallelen zur Geschichte der Kunst nach ihren geometrischen, impressionistischen und abstrakten Stilrichtungen etwa werden offenbar und vom Verfasser klug gezogen (in einem der lesenswertesten Kapitel). Der Textteil enthält viel Tiefgründiges, ist bisweilen gar zu gedankenschwer und problematisch, beweist jedenfalls eine große Vertrautheit des Verfassers mit den einschlägigen Fragen. Das wichtigste versteckt sich allzu bescheiden in den Abschnitt der Anmerkungen und Exkurse, die in die Tiefen der Psychogenese und Metaphysik, ja des Okkultismus führen. Vor allzu gewagten Hypothesen und Schlußfolgerungen, die auf diesem schwankenden Boden gefährlich werden können, die zu allzu hoher Einschätzung der kindlichen Kunstsprache nicht allein, sondern auch mancher Erscheinungen der allermodernsten (oft „infantilen“) Kunst verführen könnten, warnt Verfasser selbst, obwohl er es für unbedenklich und richtig hält, Kinderzeichnungen ästhetisch zu bewerten. Beachtenswert ist vor allen Dingen das, was unter „Träumen und Spielen“ „Zeichen und Gesicht“ ausgeführt wird. Zu den Bildern selbst muß man die „Hinweise“ aufmerksam lesen. N.

Sauerlandt, Max. Kinderbildnisse aus 5 Jahrhunderten der europäischen Malerei, von etwa 1450 bis etwa 1850. Mit 169 ganzseitigen Abbildungen und 8 Kunstbeilagen. Königstein, Verlag von Karl Robert Langewiesche.

Mit diesem Band eröffnete der Verlag Langewiesche eine neue Sammlung von Kunstbänden „Artis Monumenta“, von der jährlich ein Band erscheinen soll. Zur Eröffnung dieser Serie hätte er wohl kaum ein gegenständlich reizvolleres Thema wählen können, als die Darstellung des Kindes in den letzten 400 Jahren. Wir brauchen nur Namen wie Tizian, Dürer, Holbein, Velasquez, Murillo, Terborch, Cuijp, Cornelis de Vos, Hals, Rubens, Dyck, Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner, Pesne, Fragonard, Greuze, Goya, Graff, Chodowiecki, Tischbein, Runge, Rayski, Waldmüller, Menzel zu erwähnen, um die ungefähre Vorstellung all der reizvollen Dinge, die dieser Band enthält, zu erwecken. Nach der technischen Seite hin, das heißt die Wiedergabe der Bilder, ist der Band in der

Voigtländer



KAMERAS — OPTIK

Voigtländer & Sohn A.-G.
Optische Werke, Braunschweig

Die Qualitäts-Marken

SIGURD



Trockenplatten

Richard Jahr
Trockenplatten-Fabrik A.-G.
Dresden-A. 16

der Photographie

SATRAP



Papiere · Chemikalien

Chemische Fabrik auf Actien
(vorm. E. Schering)
Photographische Abteilung
Berlin-Charlottenburg

Karlsruher Lebensversicherung auf Gegenseitigkeit.
Versicherungsbestand:
2 Milliarden Mark.
Neue Tarife mit niedrigen Prämien.
Versicherung ohne Untersuchung.

ZANDERS
Bütten — Zeichen — Aquarell — PAPIERE
übertreffen nach den Urteilen hervorragender Fachleute die deutschen und englischen Whatmanpapiere: sind vorzüglich radierfest und abwaschbar, nehmen die Farbe sehr gut an, dehnen sich nicht und fallen durch schöne Färbung auf
J. W. ZANDERS Berg. Gladbach
Fabrik feiner Bütten- u. Maschinen-Papiere

Bayerisches Transport-Comptoir Schenker & Co. München
Verpackungsanstalt: für Kunstgegenstände, Bilder, Möbel und Plastiken
Möbeltransporte: (Umzüge) von und nach allen Plätzen des In- und Auslandes und Übersee
Transportversicherung: gegen alle möglichen Risiken

NEUE KUNSTLITERATUR ferner:

Tat eine Höchstleistung, die durchaus geeignet ist, die besonders im Ausland immer noch bestehende Annahme, daß das deutsche Buch heute eben doch noch nicht die Qualität des Vorkriegsbuches erreicht habe, zu zerstreuen. So ist das Buch sowohl nach dem geistig-künstlerischen Gehalt, wie auch seiner äußeren Erscheinung ein höchst erfreuliches Erzeugnis des Verlages Langewiesche.

Rethel, Alfred. Ein Totentanz. Mit erklärendem Texte von R. Reinick. Originalgetreue Wiedergabe der Holzschnittfolgen von 1848, in Umschlag. Berlin. Amsler & Ruthardt.

Die Holzschnittfolge „Ein politischer Totentanz aus dem Jahre 1848" Alfred Rethels ist längst Allgemeingut des deutschen Volkes geworden. Wurden doch bereits bei der Erstausgabe dieser Blätter im Jahre 1849 viele Tausende von Exemplaren verkauft. Dennoch hat sich der Verlag Amsler & Ruthardt in Berlin mit einer Neuausgabe dieses grandiosen Totentanzes ein Verdienst erworben, da die Holzschnitte, ausgeführt im akademischen Atelier für Holzschneidekunst zu Dresden unter Leitung von H. Bürkner, technisch vorzüglich gelungen sind. Es wäre sehr zu wünschen, daß diese schöne Neuausgabe des Totentanzes die weiteste Verbreitung im deutschen Volke fände, und daß die ersten Schlußworte, die schon 1849 R. Reinick, ein intimer Freund A. Rethels, der die begleitenden und erläuternden Verse zu den Bildern verfaßte, dem deutschen Volke zurief, auch heute einen Widerhall in den Herzen der anständig denkenden Volksgenossen fänden, zum Segen unseres tief darniederliegenden deutschen Vaterlandes. W. H.

Auerbach, Max und Crecelius, Gust. Knochen und Muskeln des Menschen. Anatomische Studien für Künstler in Anlehnung an Leonardi da Vinci. Heidelberg, Willy Ehrig Verlag.

Edschmid, Kasimir. Politische Zeichnungen von Frans Masereel; Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin, Erich Reiß Verlag.

Sauer, Prof. Dr. J. Die ältesten Christusbilder. Wasmuths Kunsthefte. Heft 7. Berlin, Ernst Wasmuth.

Ehrenberger, Ludw. Lutz. Das trunkene Lied. 20 Original-Lithographien. Berlin, M. Proskauer.

Dreyer, Dr. A. Nürnberg und die Nürnberger in der Karikatur und Satire ihrer Zeit. München, Georg Müller Verlag.

Zu kaufen gesucht:
MAX SLEVOGT
Lederstrumpf, Cellini, Cortez, Zauberflöte
in Erstausgaben
Galerie Ernst Arnold, Dresden

STAATLICHE AKADEMIE FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE BRESLAU
Baukunst · Malerei · Plastik · Kunstgewerbe
Lehrplan durch die Verwaltung
Direktor Prof. AUGUST ENDELL

Ein Meisterwerk
in der Vollendung und Fülle seiner bildlichen Ausstattung, in der ganz neuen Methode ist das „Handbuch der Kunstwissenschaft". Begründet von Universitäts-Professor Dr. Fritz Burger, München; fortgeführt von Univers.-Professor Dr. Brinckmann, Köln, und in geistvoller, volkstümlicher Form bearbeitet von einer großen Anzahl Universitäts-Professoren und Museumsdirektoren. – Über
10000 Bilder in herrlichem Doppeltondruck und Vierfarbendruck. Auch gegen monatliche Teilzahlungen von 150 Mk. an zu beziehen. — *Vorzugsangebot vor bevorstehender Preiserhöhung.* — Urteile der Presse: „Ein in jeder Beziehung großartiges Werk" (Zwiebelfisch). „Ein Werk, auf das wir Deutsche stolz sein können" (Chr. Bücherschatz). „Die neue Kunstgeschichte, die bisher dem Publikum so gut wie unbekannt war" (Berl. Tagebl.) Man verlange Ansichtssendung.
Artibus et literis, Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m.b.H., Abt. 23, Potsdam

DIE ÖLFARBE DES ERNSTSCHAFFENDEN KÜNSTLERS
ZET FARBE
ZET FARBE
ZET FARBE
SONDERDRUCKSACHEN KOSTENLOS
GÜNTHER WAGNER / HANNOVER U. WIEN

PAUL GRAUPE, Antiquariat
Berlin W 35, Lützowstr. 38

AUKTION XXIV
10.–11. November 1922

Moderne Graphik
Alte Graphik
Japanische Farbenholzschnitte

Kataloge auf Wunsch

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München. Für den Anzeigenteil verantwortlich: E. Taubmann

VERMISCHTE NACHRICHTEN

DRESDEN. Hier ist am 7. Oktober der Bildhauer Robert Diez im hohen Alter von 78 Jahren gestorben. Er gehörte jener jetzt verflossenen Zeit an, als Dresdens Bildhauer in ganz Deutschland und darüber hinaus hochberühmt waren und viele deutsche Städte ihre Denkmäler noch in Sachsens Hauptstadt zu bestellen pflegten. Rietschel, Hähnel, Johannes Schilling und Robert Diez waren die Hauptvertreter dieser berühmten Periode der Dresdner plastischen Kunst. Diez wurde am 20. April 1844 geboren; er machte das Gymnasium zu Meiningen durch, um Jurist zu werden, wandte sich aber dann der künstlerischen Laufbahn zu. Er besuchte von 1863 an die Dresdner Kunstakademie, zuletzt als Schüler Schillings. Als solcher arbeitete er an der Figur der Stadt Speyer — für das Wormser Lutherdenkmal, das Ernst Rietschel unvollendet hinterlassen hatte. Nachdem er sich 1872 selbständig gemacht hatte, reiste er nach Paris und durch Italien. Berühmt wurde er durch seinen Gänsediebbrunnen auf dem Ferdinandplatze zu Dresden (1880), der ihm mehrere goldene Medaillen eintrug. Der gesunde Wirklichkeitssinn dieser überaus lebendigen Gruppe bedeutete den Niedergang des Klassizismus, der bis dahin die Dresdner Plastik beherrscht hatte. Im Jahre 1893 folgten die beiden großen monumentalen Brunnen für den Albertplatz zu Dresden, an denen Diez zehn Jahre gearbeitet hatte: Ruhiges Wasser und Stürmische Wogen. In gleicher Weise echt monumental und stilistisch und in hinreißender Ausdruckskraft sind diese Brunnengruppen Meisterwerke einer Kunst, die sich auf Grund eindringlichen Naturstudiums hoch in den Kreis gestaltender Phantasie erhoben hat. Dresden besitzt noch eine Reihe anderer Werke von Diez, darunter seine Versuche in farbiger Plastik, die er im Anschluß an Georg Treus Schrift „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ herstellte, ferner u. a. das Bismarck-Denkmal (1903). Andere Werke befinden sich in seiner Vaterstadt Pößneck, am Berliner Reichstagsgebäude, an der Universität Straßburg u. a. O. Dazu kommen namentlich aus den letzten Jahren seines Lebens treffliche Büsten, eine Reihe Grabdenkmäler auf Dresdner Friedhöfen und kleinere Werke. Als Lehrer war Diez stets bemüht, die individuellen Anlagen seiner Schüler zur Reife zu bringen. Als Mensch war er allgemein hoch geachtet. Er war ein Mensch von edelster vornehmster Gesinnung, uneigennützig, in seinem Leben und Auftreten einfach und anspruchslos, in seinen Grundsätzen fest und treu. In Dresdens Kunstgeschichte nimmt er für alle Zeiten einen dauernden Ehrenplatz ein. (Vgl. Kunst für Alle 1894/95, S. 129 ff. und S. 145 ff.)
P. Schumann

MÜNCHEN. Die Ausstellung Heinrich Knirr in der Galerie Heinemann hatte das Verdienst, auch einmal einer breiten Öffentlichkeit in trefflicher Auswahl die sehr gepflegte, aber auch recht konventionelle Kunst dieses Meisters, der als Lehrer Ruf besitzt, vorzustellen. Denn das Meiste und entschieden auch Beste seiner Schöpfungen ziert die Salons privater Auftraggeber, deren kultiviertem und verwöhntem Geschmack die Eleganz der malerischen Haltung und auch der gewählten Vorwürfe entspricht. Am bekanntesten dürfte Knirrs Bildniskunst sein, die in der Ausstellung mit den prägnanten dunkeltonigen Bildnissen Lord Beaverbrooks und eines Mannes mit Hut, aber auch mit dem sehr augenblicklichen und strahlenden des Fräulein Dispecker und dem einschmeichelnden Kinderbildnis, auch einigen schillernden Porträts junger und

Ein Meisterwerk

in der Vollendung und Fülle seiner bildlichen Ausstattung, in der ganz neuen Methode ist das „Handbuch der Kunstwissenschaft“. Begründet von Universitäts-Professor Dr. Fritz Burger, München; fortgeführt von Univers.-Professor Dr. Brinckmann, Köln, und in geistvoller, volkstümlicher Form bearbeitet von einer großen Anzahl Universitäts-Professoren und Museumsdirektoren. — Über **10000 Bilder** in herrlichem Doppeltondruck und Vierfarbendruck. Auch gegen monatliche Teilzahlungen von **500 Mk.** an zu beziehen. — *Vorzugsangebot vor bevorstehender Preiserhöhung.* — Urteile der Presse: „Ein in jeder Beziehung großartiges Werk“ (Zwiebelfisch). „Ein Werk, auf das wir Deutsche stolz sein können“ (Chr. Bücherschatz). „Die neue Kunstgeschichte, die bisher dem Publikum so gut wie unbekannt war“ (Berl. Tagebl.). Man verlange Ansichtssendung.

Artibus et literis, Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m. b. H., Abt. 23, Potsdam

DIE ÖLFARBE DES ERNSTSCHAFFENDEN KÜNSTLERS

ZET FARBE
ZET FARBE
ZET FARBE

SONDERDRUCKSACHEN KOSTENLOS
GÜNTHER WAGNER / HANNOVER U. WIEN

HANS THOMA

von

Prof. J. BERINGER

Ein Band in Quartformat mit 80 Tafeln in Kupferdruck, Farbendruck und Mattautotypie. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 30.— bzw. M. 40.— Grundzahl, welche mit der zurzeit geltenden Teuerungszahl, am 15. Oktober 110, zu multiplizieren ist

*

In den Höhepunkten seiner Malerei, wie in den intimen Aeußerungen seines Schaffens, in Radierung, Handzeichnung und Lithographie, wird in unserem schönen Band das Lebenswerk des Altmeisters deutscher Kunst gezeigt. Prof. Beringer, der nahe Freund Thomas, hat im einleitenden Text das Lebensbild des Meisters aufgebaut. Von größtem Reichtum und erlesener Schönheit, was die Wiedergabe der Bilder betrifft, ist es so ein künstlerisches Hausbuch von besonderer Art geworden

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

alter Damen die erfreulichsten Leistungen aufwies, denen gegenüber viele andere doch zu äußerlich und zu glatt erscheinen. Am stärksten sprachen aber die verschiedenen, locker und zügig gemalten Stilleben und eine schlichte, weichtonige Landschaft mit fließendem Bach an. — Die Sammelausstellung von Ölgemälden, Aquarellen, Radierungen, Lithographien und Handzeichnungen von Julius Wolfgang Schülein in der „Modernen Galerie“ von Thannhauser vermochte den künstlerischen Eindruck, den man von Einzelbildern, die man in der „Neuen Secession“ sehen konnte, schon seit einer Reihe von Jahren erhalten hatte, in günstigster Weise zu vertiefen. Man könnte bei Schülein von einem Expressionismus sprechen, der wieder gegenständlich wird und im vornehmen Gefühl für die Bindung des Tonigen sogar ganz konservativ an alte Münchner Tradition von Ruf anknüpft. Er ist ein weicher, stimmungsvoller Poet der Farbe, der uns in die Täler der bayerischen Berge oder z. B. nach Salzburg führt, der uns aber in der Vedute zugleich die Vision zu bringen weiß. Manches erinnert an die Märchenlandschaft des Rokoko, anderes an das Verschleierte und unbestimmt Grenzenlose der Romantik, wobei die Form selbst bisweilen gar zu labil und fluktuierend geworden ist. Eine außerordentliche Feinfühligkeit wird mitunter zur Empfindsamkeit und verführt zur schimmernden Süße. Oft liegt ein farbiger Schleier über den Landschaften, in denen Figuren zu Schemen geworden sind. In Bildern wie „Vorfrühling“, „Boothafen Starnberg“, auch in Winterbildern und ganz besonders in dem Gemälde der Stadt Salzburg ist ein Aufstieg unverkennbar, in den Steinzeichnungen, z. B. auch in denen zu der „Salzburger Mappe“ ist der Versuch, wieder positivere Form und Struktur zu bieten, sehr begrüßenswert. N.

MÜNCHEN. Man wird der Galerie Helbig Dank wissen, daß sie mit ihrer Gedächtnisausstellung des Weimarer Professors Robert Bauer (1831—1912) einen wirklich zu Unrecht vergessenen, durchaus nicht unbedeutenden Maler der Öffentlichkeit vorstellte. In allen ausgestellten Aquarellen zeigte sich sogar noch 1900 die nachhaltige Einwirkung des Lehrers F. Preller, aber auch noch des heroischen Landschafters Koch und der Nazarener. Neben solchen stilisierten Ideallandschaften fanden sich gleichzeitig in gut gewählten Beispielen schlicht naturalistische Landschaften und Landschaftsstudien von sicherer Formgebung und malerischer Kraft. Eine große Landschaft von 1863 interessierte, weil hier sich die figürliche Staffage erkennbar an Richter anlehnte, während ihr formaler Aufbau sich klassizistisch anließ. — Eine umfangreiche Ausstellung von Zeichnungen, Radierungen und Lithographien Adolf Schinnerers im ersten Ausstellungsraum der Graphischen Sammlung brachte einen erschöpfenden Einblick auch in die neueren Arbeiten des Künstlers. Fast das ganze Oeuvre seit 1890 bis 1922 konnte man studieren. Schon in den frühen Radierungen überrascht eine sehr persönliche, in der Scheu vor allem Netten, Zierlichen, Konventionellen beinahe herbe und rauhe Ausdrucksweise und ein tiefes menschliches Gefühl, getragen von sozialer erbarmender Liebe, erschüttert durch die aller Kreatur innewohnende Angst vor dem Ungewissen. Aber neben dem fast monumentalen Pathos des „Simson-Zyklus I und II“ steht die Lyrik der „Reise des jungen Tobias“



Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin
gegr. 1763

Kunstgegenstände / Tafelservice
auch Wiederholungen friderizianischer Prunkservice
Fruchtteller




Eigene Verkaufsstellen in Berlin:
Leipzigerstraße 2 am Leipziger Platz
Wegelystr. am Bahnhof Tiergarten
KPM

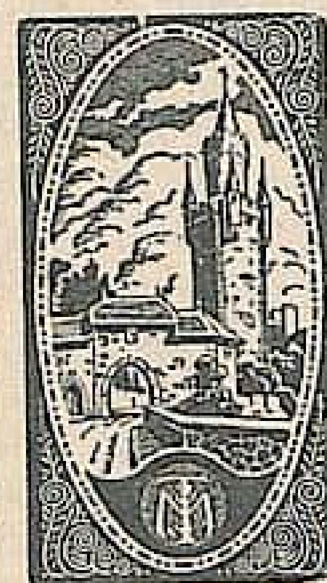


Photo-Papiere
Matt-Albumin
Temal Halbmatt
Tuma-Gas Entwicklungspapier
Trapp & Münch A.-G., Friedberg, Hessen

GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN
Ausstellung von Meisterwerken
der modernen und alten Malerei

Bayerisches Transport-Comptoir Schenker & Co. München
Verpackungsanstalt: für Kunstgegenstände, Bilder, Möbel und Plastiken
Möbeltransporte: (Umzüge) von und nach allen Plätzen des In- und Auslandes und Übersee
Transportversicherung: gegen alle möglichen Risiken

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

und die sonnige Wärme der „Italienischen Landschaften“, die wohl in der „Via Senese I“ und im „Garten am Meer“ gipfeln. In der heiter-fürchterlichen Phantasie „Geträumtes Paar“, im „Haus zum Silbernagel“ (Lithographien) und im „Teiche Bethesda“ beginnt das stärker werdende Interesse für bewegte Figuren und Akte, verstärkt sich innerliches Erleben, das in den Lithographien zu Strindbergs „Vater“ dramatisch pulsiert. 1916 entstanden Zeichnungen aus dem „Soldatenleben“, 1917 Radierungen „Fieber und Floh“, dann die herb grausigen Radierungen zu Shakespeares „Sturm“ mit den wuchtigen Kalibanszenen. Neben den Zeichnungen zu „Sonetten Petrarcas“ (1920) fesseln am meisten die Zeichnungen und Lithographien zum 18. Psalm (1922). Immer mehr richtet sich des begabten Graphikers künstlerischer Wille auf den plastischen Ausdruck, der keine Pose kennt, und auf die symbolische Kraft der Linie.

MÜNCHEN. Im September starb in Starnberg, wo er seit langen Jahren ansässig war, der bekannte Maler Paul Thiem, der von wiederholten Ausstellungen in der Neuen Galerie her, so noch zuletzt im September-Oktober 1921, auch in weiteren Kreisen Beachtung fand. 1858 in Berlin geboren, kam Thiem 1883 auf die Münchner Akademie unter Loefftz, Raupp und Gysis. Seine in kräftigen, leuchtenden Farben gehaltenen Landschaften, in denen das Licht der Sonne eine große und glückliche Rolle spielt und die er gerne mit erzählender oder phantastischer, figürlicher Staffage verband, werden unvergessen bleiben. Die engere bayerische Heimat, vor allem den Würmsee und Erding mit dem Erdinger Moos, kannte Thiem wie wenige, und es war ihm Ernst mit dem unablässigen Studium dieser herrlichen Natur. Er wußte den Einfluß des Lichtes auf Luft und Wolken und den von Licht und Luft auf alle Farben wiederzugeben und diese zu sprühenden, aber auch zu stillen Harmonien zu verbinden. Auch als Bildnismaler bewies er eine tüchtige und ehrliche Begabung. N.

WIEN. Die Auktion der „Albertina“. Es ist in der letzten Zeit, nicht zum erstenmal, die Nachricht in Umlauf gesetzt worden, daß die Wiener Sammlung von Handzeichnungen „Albertina“, eine der berühmtesten der Welt, an ein amerikanisches Konsortium verkauft werden soll. Diese Nachricht ist falsch. Die Sammlung, begründet von dem Herzog Albert von Sachsen-Tetschen und zuletzt durch Erbschaft auf den ehemaligen Erzherzog Friedrich gekommen, in dessen Palais sie auch heute noch untergebracht ist, ist durch den Umsturz Staatseigentum geworden und der Staat denkt glücklicherweise nicht im ent-

Sammler sucht zu kaufen:
Radierungen
Rembrandt, Welti, Klinger, Leibl, Orlik
usw. Angebote unter
L. K. 5757 an Ala Haasenstein & Vogler
Lübeck

Für die Kunstgewerbe-, Bilder- u. Kleinmöbelabteilung eines großen Möbelgeschäftes wird eine durchaus selbständige
Kunstgewerblerin
gesucht, die in der Lage ist, diese Abteilung zu leiten und den gesamten Einkauf und Verkauf zu übernehmen. Nur Damen, welche bereits derartige Stellen bekleidet haben, wollen sich unter Angabe der Gehaltsansprüche und Beifügung von Lichtbild u. Zeugnisabschriften an die Expedition dieses Blattes wenden unter Chiffre F. Z. 310

Zell-Schokolade
Zell
HAHNEMANN DRESDEN
Zu meinem letzten Geburtstagsfeste
Da hatten wir viele frohe Gäste.
Die Inge, die Traudel, die Martel, die Hanne,
Die leerten die Zell=Schokoladen-Kanne.
Hartwig & Vogel A.-G. Dresden

E. A. FLEISCHMANNS
Hof-Kunsthandlung
GEGRÜNDET 1806
MÜNCHEN
MAXIMILIANSTR. 1
Ausstellung Peter Kálmán
15. November — 15. Dezember 1922

Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte
erste deutsche Kunstglashütte in
Schreiberhau (Riesengebirge) erzeugt
Gebrauchs- u. Kunstgläser
aller Art in schönen Formen, künstlerischer
Ausführung und edelster Glasmasse

ALTER WEINBRAND „JACOBI 1880“ WEINBRENNEREI STUTTGART

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

ferntesten daran sie zu veräußern. Aber auch die Gefahr, die ihrer vollständigen Erhaltung von anderer Seite drohte, ist gerade in den letzten Tagen abgewendet worden. Denn die tschecho-slowakische Republik, die auf zahlreiche Blätter, darunter auf den vielleicht wertvollsten Teil der Sammlung, nämlich auf die Zeichnungen von Albrecht Dürer Ansprüche erhob, ist nach langwierigen Verhandlungen von dem Kollegium der Sachverständigen bei der Reparations-Kommission in Paris endgültig abgewiesen worden. Das alarmierende Gerücht hat also nur den folgenden wahren Kern: Nachdem im Vorjahre das Kupferstichkabinett mit der Albertina vereinigt worden, ergab sich aus der Zusammenlegung dieser beiden graphischen Sammlungen eine große Anzahl von Dubletten. Von diesen Dubletten soll nun in der dritten Novemberwoche ein Teil, nämlich die französischen Stiche aus dem 18. Jahrhundert, öffentlich versteigert werden. Das bedeutet allerdings ein hervorragendes Ereignis auf dem Kunstmarkt. Denn es betrifft fast 2000 kostbare Blätter aus einer von den Liebhabern besonders gesuchten Periode der Graphik. Und so dürfte die Auktion eine internationale Beteiligung hervorrufen. Aus diesem Grunde hat man auch als Schauplatz für die Versteigerung Deutschland gewählt, weil es sich bei den letzten Auktionen, besonders bei denen der Sammlungen Davidsohn und Hofmann, gezeigt hat, daß der deutsche Markt gegenwärtig für graphische Werke die besten Erfolge erzielt. Die Durchführung der Angelegenheit ist der Firma C. G. Boerner in Leipzig übertragen worden. Der Erlös des Verkaufes soll gemäß den Bestimmungen des Friedensvertrages von Germain zur Ergänzung der Albertina durch neue Kunstblätter verwendet werden. Dr. M. E.

PERSONALNACHRICHTEN

Dr. Fritz Wiechert, der Direktor der Städtischen Kunsthalle in Mannheim, ist zum Leiter der Kunstschule in Frankfurt a. M. berufen worden. — Auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig hat Max Liebermann für sein Gemälde „Kohlfeld“ den Landschaftspreis erhalten. Außerdem erhielten noch zwei deutsche Künstler einen Preis der Stadt Venedig und zwar der Maler Egger-Lienz und der Bildhauer Adolf Wildt.

Diesem Heft liegen Prospekte der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart über die Monatsschrift „Musik“ sowie des Malik-Verlages in Berlin-Halensee bei, welche wir der freundlichen Beachtung unserer Leser hiermit angelegentlich empfehlen.

KUNST UND KULTUR DES 18. JAHRH. IN DEUTSCHLAND

von

M. SCHMITZ

Ein Band in Großoktav mit 380 Seiten Text und über 250 Abbildungen. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 25.— bzw. M. 35.— Grundzahl, welche mit der jeweils gültigen Teuerungsziffer (am 15. November 210) zu multiplizieren ist

*

Heute, da im Gegensatz zu den Anschauungen früherer Zeiten die Epoche des Barock und Rokoko zur wichtigsten Epoche der neueren Kunst geworden ist, darf das Buch als ein köstlicher Spiegel jener künstlerisch unerhört reichen Zeit auf großen Erfolg hoffen. Was innerhalb des Gesamtrahmens der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts als für Deutschland besonders eigentümliche Leistung ans Licht getreten ist, macht seinen reichen und bedeutungsvollen Inhalt aus, geschildert im lebendigsten Zusammenhang mit dem Geistesleben der Zeit und unterstützt von einem überreichen Bildermaterial von höchstem Reiz

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

DIE MÜNCHNER MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT

Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I.

von

Rudolf Oldenbourg

*

Ein Band in Großoktav mit 312 Seiten Text und 150 Abbildg. In Halbleinen u. Halbleder gebunden M. 20.—bzw. M. 30.— Grundpreis, welcher mit der am 15. Nov. gültigen Teuerungszahl 210 zu multiplizieren ist

Nach der vor langen Jahren erschienenen, längst vergriffenen und gänzlich veralteten Geschichte der Münchner Malerei von Fr. Pecht erscheint nun endlich als erste große zusammenfassende Darstellung von allerberufenster Seite dieses schöne Buch. Die Eleganz des Stiles und die fast leidenschaftliche Anteilnahme des Autors, sowie die allerbeste Ausstattung und die große Fülle glänzenden Bildmaterials bestimmen es neben seinem unbestreitbaren wissenschaftlichen Wert zu einer höchst erfreulichen Gabe für jeden Liebhaber des schönen Buches.

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München

VERMISCHTE NACHRICHTEN

DRESDEN. Die Berliner Secession — Vorsitzender Lovis Corinth — hat jetzt infolge baulicher Veränderungen in ihrem Heim am Kurfürstendamm in Berlin keine Möglichkeit, dort Ausstellungen zu veranstalten. Sie hat daher beschlossen, in verschiedenen anderen deutschen Städten auszustellen, und die erste dieser auswärtigen Ausstellungen findet eben jetzt in der Galerie Ernst Arnold zu Dresden statt. Sie ist sorgsam vorbereitet, um außerhalb Berlins ein würdiges Gesamtbild der Berliner Künstlervereinigung zu geben. Das ist denn auch bestens gelungen. Mit vornehmem Geschmack in den schönen Räumen der Galerie aufgehängt, ohne daß man von Übertreibungen des Expressionismus oder Kubismus belästigt wird, zeigt die Ausstellung die Berliner Secession auf dem Standpunkt gefestigter Reife und ruhigen Vorwärtsstrebens in gesicherten Bahnen. So macht die Ausstellung mit im ganzen 90 Gemälden und 4 Bildwerken von 40 Künstlern den Eindruck des Gediegenen, den man in manchen modernen Ausstellungen mit ihrem Gewirr ungeklärter Ziele sonst jetzt so manchmal vermißt. Lovis Corinth eröffnete als Vorsitzender die Ausstellung mit dem Hinweis, daß sich die Secession seit ihrem Bestehen bemüht habe, ihre Arbeit nicht als eine speziell Berliner Angelegenheit anzusehen, sondern stets den Ehrgeiz gehabt habe, als ein Mitträger deutscher Kunst und Kultur bewertet zu werden. Er erweist sich auch als Künstler durch seine Gemälde als Führer der Berliner Secession. Eine temperamentvolle Darstellung des Kainschen Brudermords mit dem ausdrucksvoll herben Widerspiel von Braun und Weiß zeigt ihn auf der Höhe seiner Kraft. Seine mit ruhiger Sicherheit aufgefaßten Bildnisse — darunter ein grauer lebensgroßer Husar in wirksamem Helldunkel, ein farbenreicher Teppichhändler, ebenfalls lebensgroß, die Frau des Künstlers und Fritze Pröls — sind ebenso mannigfaltig bei ruhiger, absichtfreier Auffassung wie sicherer Charakteristik. Neben ihm steht Heckendorf mit einer wundervoll farbig leuchtenden Spreelandschaft, die durch die Bäume des Vordergrundes über den grünen Wasserspiegel hinweg den Blick auf das traumhaft gesehene Dorf des Hintergrundes lenkt, sowie mit einem nicht minder eigenartigen Bilde seines Eigenhauses im regelmäßig gestalteten Garten. Kohlhoffs breitgemalte Landschaft mit Brücke in kraftvoll visionärer Fassung und die Frau am Blumentisch in rot und blau belebtem Graugrün sind Beispiele eines festgefaßten Eigenstils. Von Lesser Ury sehen wir ein vorzügliches impressionistisches Bild des Potsdamer Platzes in Berlin in hellgrauem Dunst und eine graugrüne Landschaft, von Gino von Fioretti zwei in demselben Stil energisch farbenglänzende, stark bewegte Szenen: Jagdreiter und Operettenduett. Magnus Zellers Zecher zeigen in gebändigtem Kubismus eine widerliche aber eindringlich erfaßte Szene des Stumpfsinns nach wildem Bacchanal. Einen starken Gegensatz dazu bildet Jakob Steinhardts Bild Abraham mit den drei Männern in feierlichem Glanze ernsten Gesprächs, ebenso menschlich ergreifend ist sein sterbender Greis am Fenster. Ihm steht Eugen Spiro nahe, dessen Selbstbildnis mit seinem jungen Sohn ruhige Klarheit mit feiner Abgewogenheit kräftiger Lokaltöne verbindet. Diese ruhige Klarheit finden wir auch in Oswald Raths hellem Frauenbildnis und in H. E. Linde-Walthers freundlichem Kinderbildnis. Starke Gegensätze leistet sich Willy Jäckel in dem ruhigen, innerlich erfaßten Frauenbildnis und dem nackten Liebespaar, in dem die visionäre Stilistik der oberen Teile mit der natürlich gegebenen unteren Partie unausgeglichen vereint sind. Hugo Kreyn zeigt ein geschlossen gesehenes bewegtes Massenbild mit begeistert durch die Straßen ziehenden Kriegsfreiwilligen. Ebenso einheitlich in ruhigem Ton ist Leo von Königs Landschaft mit dem Samariter. Mehr theatermäßig als innerlich überzeugend ist Philipp Franks Verkündigung, die allerdings von weitem als glänzendes Farbenspiel wirkt. Überzeugender stellt sich Erich Büttners Märchenbild „Der Garten der Zeit“ in teppichartig wirkender Malerei dar. Nennen wir noch Ernst Opplers fein empfundenes Zimmerbild, zwei weiträumige wohlabgetönte Landschaften von Robert P. K. Scholtz. Paul Päschkes von Menschen erfüllten Flugplatz, die rotglänzende Felsenkirche von Amalfi von Josef Eberz, die poetischen Frühlingslandschaften von Krauskopf, Artur Stremels Obersichtbild der malerischen Stadt Wasserburg am Inn und Erich Klossowskys Barm-

DIE ÖLFARBE DES ERNSTSCHAFFENDEN KÜNSTLERS

ZET FARBE
ZET FARBE
ZET FARBE

SONDERDRUCKSACHEN KOSTENLOS
GUNTHER WAGNER / HANNOVER U. WIEN

KUNST UND KULTUR DES 18. JAHRH. IN DEUTSCHLAND

von

M. SCHMITZ

Ein Band in Großoktav mit 380 Seiten Text und über 250 Abbildungen. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 25.— bzw. M. 35.— Grundzahl, welche mit der jeweils gültigen Teuerungsziffer (Anfang Januar 600) zu multiplizieren ist

*

Heute, da im Gegensatz zu den Anschauungen früherer Zeiten die Epoche des Barock und Rokoko zur wichtigsten Epoche der neueren Kunst geworden ist, darf das Buch als ein köstlicher Spiegel jener künstlerisch unerhört reichen Zeit auf großen Erfolg hoffen. Was innerhalb des Gesamtrahmens der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts als für Deutschland besonders eigentümliche Leistung ans Licht getreten ist, macht seinen reichen und bedeutungsvollen Inhalt aus, geschildert im lebendigsten Zusammenhang mit dem Geistesleben der Zeit und unterstützt von einem überreichen Bildermaterial von höchstem Reiz

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

herzigen Samariter, so ist wohl alles Bemerkenswerte unter den Gemälden der Berliner genannt. Unter den plastischen Werken ragt die großgesehene Büste eines Fischers aus der Normandie von Alexander Oppler hervor, den man in seinem ruhigen Ernst auch für einen hohen katholischen Geistlichen halten könnte. — Die ganze Ausstellung der Berliner Secession wirkt nach zahlreichen expressionistischen Ekstasen, die wir in Dresden gesehen haben, in ihrer abgeklärten Reife um so stärker und gediegener. Schumann

MÜNCHEN. Vor wenigen Wochen trat die Galerie Paulus mit einer Ausstellung moderner Gemälde vor die Öffentlichkeit, die Namen erster Münchner Meister von gutem Klang enthielt. Zügels monumentales Werk „Rinder im Wasser" von 1921 bot Gelegenheit, den Zügel von heute in seinem hellsten Luminarismus mit dem Zügel der siebziger und achtziger Jahre zu vergleichen, aus welchen Jahrzehnten prachtvolle dunkler-tonige Tierbilder, z. B. eine „Schafherde" von 1875, „Schafe im Frühling" von 1882 usw., vertreten waren. Eine andere Kollektion war Herterich gewidmet, dessen Stilleben, dessen funkelnde „Musik" u. a. entzückten. Bilder von Hayek, Schramm-Zittau, Tiedjen, Curt Ulrich, Erler und Bertuch, hervorragende Plastiken in Bronze, Terrakotta und Eisen von Hahn rundeten das Gesamtbild dieser ersten vornehmen und interessanten Schau trefflich ab. (Auf zahlreiche weitere tüchtige Arbeiten einzugehen, verbietet der Raum.) Seit dem 15. Dezember beherrscht nun eine sehr stattliche Sammelausstellung von Gemälden Robert Weises mehrere Räume und beansprucht unbedingt künstlerisches Interesse. Der Künstler hat seit einem Jahrzehnt nicht ausgestellt. Um so freudiger wird man diese Gelegenheit, seine stetig aufsteigende Entwicklung zu studieren, begrüßen. Weise, der mit frühen noch etwas trockenen, erdigen Malereien hier auftritt, dann aus der Zeit um 1910 ruhig vornehme flächige Bildnisse und sehr harmonisch abgestimmte Stillleben bringt, die in irgendwelcher Hinsicht noch an seine einstige Zugehörigkeit zur Scholle erinnern, wird in den Werken etwa seit 1917 immer bewegter, heller und funkelnder in der Farbe und bringt statt der Fläche nunmehr den Tiefenraum. Außerordentlich sicher in Technik und Zeichnung sind die sehr sorgfältig ausgeführten, in ihrer Anlehnung an alte Meister archaistischen, aber auch traumhaft romantischen Gemälde Th. Baierls, der viel Grazie und Anmut besitzt, bisweilen aber an Manier streift. Rösl will uns in seinen sorgfältigen, farbigen Radierungen von allerlei Fischen besser gefallen, als in seinen etwas kalten, oft sehr munteren Gemälden gleicher Art. Beyrers naturnahe Plastiken sind bekannt. Seine „Mädchenbüste" ist hier zu nennen. — Die Galerie verspricht viel Gutes für die Zukunft. N.

MÜNCHEN. In der Modernen Galerie Thannhauser stellt Otto Dill, schon von früheren Ausstellungen her im guten Andenken, außer in flotter impressionistischer Technik gehaltenen Tuschzeichnungen, die des Künstlers Lieblingsthema, kämpfende Löwen, Tiergruppen und Rennen behandeln, eine Reihe neuester Gemälde aus. Es sind sehr rassige Augenblicksbilder, die in schmissiger, zügiger Pinselführung und in beinahe blendenden, kraftvoll leuchtenden, oft plastisch pastos aufgetragenen Farben, außer Löwen und Tigern in packenden, dramatischen Aufregungszuständen, auch Reitergruppen in sonnendurchleuchteter Allee und vor allen Dingen die Stimmungen bestimmter Landschaften, in ihren charakteristischen Erinnerungsbildern, anschaulich festhalten.

Wird von diesen zuckenden prickelnden Bildern der Betrachter sozusagen zur knapp formulierenden Mitarbeit fortgerissen, so findet er umgekehrt vor den weit stilleren und zunächst so anspruchslos anmutenden Landschaften, die Erwin Steiner in einer stattlichen Ausstellung der Galerie Heinemann sehen läßt, mehr friedvoll beglückende Ruhe. Er wird Steiner gerne folgen in jene träumerisch poetischen Idyllen des Erdinger Mooses, die, bisweilen noch ein wenig dumpf und müde im Ton, in der Vorliebe für ernste blaugrüne, dunkler grüne und hellgelbe Färbung eine ruhige und bestimmte Geschlossenheit der Komposition aufweisen. Es sind Arbeiten aus den letzten drei Jahren des noch sehr jungen Künstlers, die von guter Selbstzucht und immer größerer Freiheit und Leichtigkeit im Schaffen Zeugnis ablegen. So werden die Farben bei stets gleichem Bemühen im Ton leuchtender, sonniger und mit ihnen die Motive temperamentvoller. N.

Zell-Schokolade

Hier seht Ihr ein gesundes Kind,
dem runde Wangen stets beschert,
und fragt Ihr, wovon sie so sind,
von Zell-Schokolade, die so nährt!

Hartwig & Vogel A.-G.

GOERZ
Largon-Brillengläser

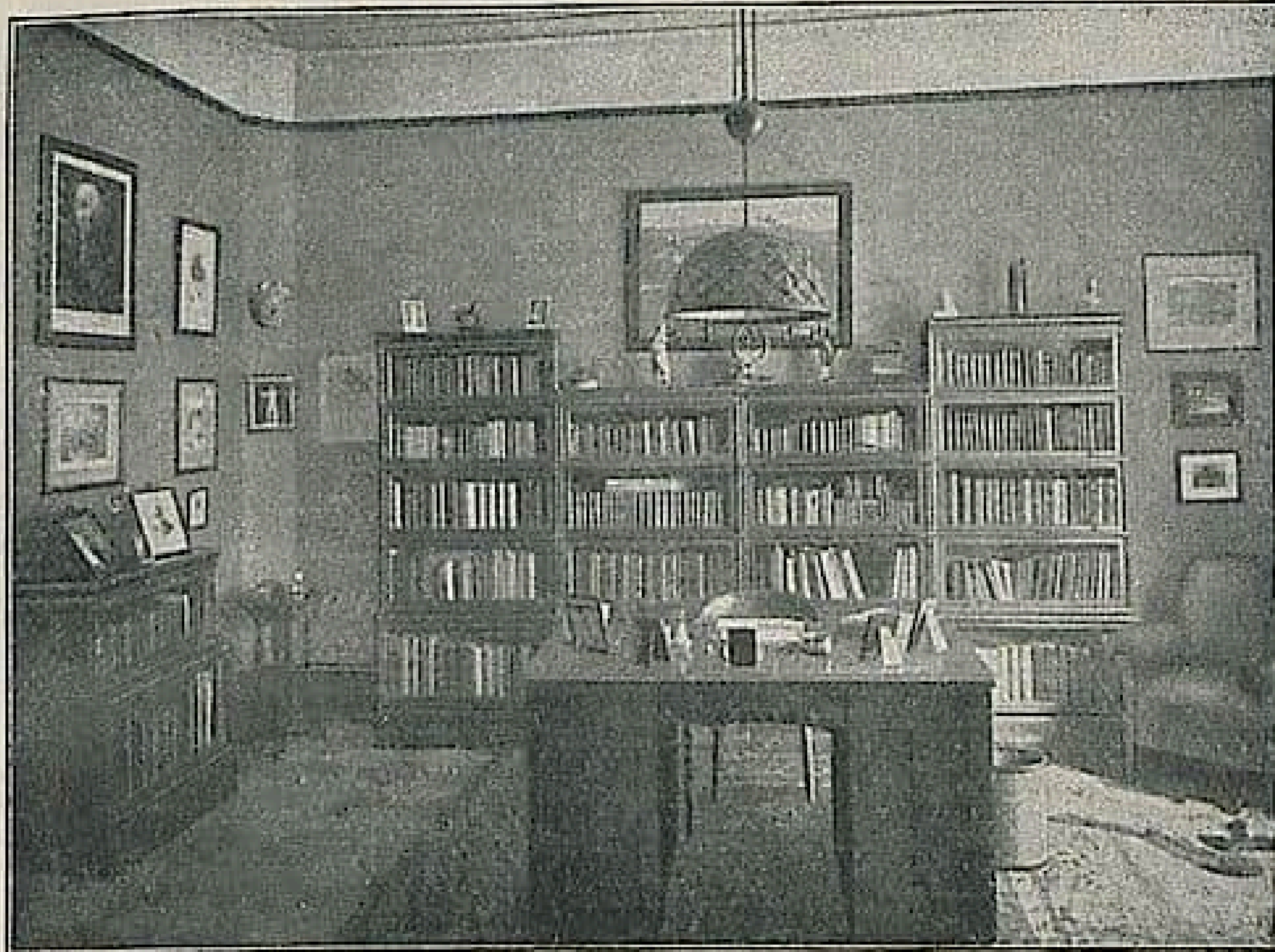
Garantierte Akkommodationsruhe des Auges für den Blick in die Ferne. Daher größte Schonung der Augen.

Bezug durch die Optiker — Druckschriften kostenfrei

Optische Anstalt C. P. Goerz A.-G. Berlin-Friedenau A 2.

GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Ausstellung von Meisterwerken
der modernen und alten Malerei



(Herrenzimmer mit Unionzeiss-Möbeln)

Union-Bücherschränke
aus **einzelnen** Abteilen
Ihre Bücherei wächst —
Der Schrank wächst mit!
Katalog Nr. 374 auf Wunsch

Heinrich Zeiss (Unionzeiss)
Frankfurt a. M.
Kaiserstr. 36
Zweighaus: Berlin NW 7
Unter den Linden 56

Galerie Arnold

Dresden / Schloßstraße 34

sucht zu kaufen
zu hohen Preisen

Gemälde von
Thoma · Trübner · Liebermann
Corinth · Uhde u. a.

Angebote direkt erbeten. Vermittlern
Provision zugesichert



LEIBL UND SEIN KREIS

von

Dr. G. J. WOLF

Ein Band in Großoktav mit 220 Seiten Text und 120 Abbildungen, sowie 6 farbigen Tafeln. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 15.— bzw. M. 22.50 Grundzahl, welche mit der zurzeit gültigen Teuerungsziffer, Anfang Januar 600, zu multiplizieren ist

*

Die Leistung Leibls und der Künstler, die man als Leiblkreis bezeichnet — man erinnere sich nur an Thoma, Trübner, Schuch, Alt, Haider — dürfen wir als das Höchste, was im Deutschland des 19. Jahrhunderts entstand, ansprechen. Georg Jacob Wolf, ein gründlicher Kenner dieser Kunst, entwirft in unserem Buche, in dem sich gediegene Forscherarbeit mit anziehender Darstellungsform vereinen, ein höchst lebendiges Bild dieser wichtigen Kunstepoche, die mit besonderem Rechte sich der höchsten Glanzperiode französischer Malerei als völlig ebenbürtig erweist. Die beigefügten farbigen Tafeln und die zahlreichen, meist ganzseitigen Abbildungen geben ein höchst eindringliches Bild der Leistung des Leiblkreises

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

DIE MÜNCHNER MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT

Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I.

von

Rudolf Oldenbourg

*

Ein Band in Großoktav mit 312 Seiten Text und 150 Abbildg. In Halbleinen u. Halbleder gebunden M. 20.— bzw. M. 30.— Grundpreis, welcher mit der jeweils gültigen Teuerungszahl (Anfang Januar 600) zu multiplizieren ist

Nach der vor langen Jahren erschienenen, längst vergriffenen und gänzlich veralteten Geschichte der Münchner Malerei von Fr. Pecht erscheint nun endlich als erste große zusammenfassende Darstellung von allerberufenster Seite dieses schöne Buch. Die Eleganz des Stiles und die fast leidenschaftliche Anteilnahme des Autors, sowie die allerbeste Ausstattung und die große Fülle glänzenden Bildmaterials bestimmen es neben seinem unbestreitbaren wissenschaftlichen Wert zu einer höchst erfreulichen Gabe für jeden Liebhaber des schönen Buches.

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

HANS THOMA

von

Prof. J. BERINGER

Ein Band in Quartformat mit 80 Tafeln in Kupferdruck, Farbendruck und Mattautotypie. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 30.— bzw. M. 40.— Grundzahl, welche mit der zurzeit geltenden Teuerungszahl, Anfang Januar 600, zu multiplizieren ist

*

In den Höhepunkten seiner Malerei, wie in den intimen Äußerungen seines Schaffens, in Radierung, Handzeichnung und Lithographie, wird in unserem schönen Band das Lebenswerk des Altmeisters deutscher Kunst gezeigt. Prof. Beringer, der nahe Freund Thomas, hat im einleitenden Text das Lebensbild des Meisters aufgebaut. Von größtem Reichtum und erlesener Schönheit, was die Wiedergabe der Bilder betrifft, ist es so ein künstlerisches Hausbuch von besonderer Art geworden

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



KUNSTHAUS PRO ARTE * BASEL

offeriert und sucht

Bilder alter Meister * Antiquitäten
Schweizer Graphik

STÄNDIGE AUSSTELLUNG

Basel, Aeschengraben 29 — Die Leitung: Dr. J. Coulin

Ein Meisterwerk

in der Vollendung und Fülle seiner bildlichen Ausstattung, in der ganz neuen Methode ist das „**Handbuch der Kunstwissenschaft**“. Begründet von Universitäts-Professor Dr. Fritz Burger, München; fortgeführt von Univers.-Professor Dr. Brinckmann, Köln, und in geistvoller, volkstümlicher Form bearbeitet von einer großen Anzahl Universitäts-Professoren und Museumsdirektoren. — Über **10000 Bilder** in herrlichem Doppeltondruck und Vierfarbendruck. Auch gegen monatliche Teilzahlungen von **800 Mk.** an zu beziehen. — Urteile der Presse: „Ein in jeder Beziehung großartiges Werk“ (Zwiebelfisch). „Ein Werk, auf das wir Deutsche stolz sein können“ (Chr. Bücherschatz). „Die neue Kunstgeschichte, die bisher dem Publikum so gut wie unbekannt war“ (Berl. Tagebl.). **Man verlange Ansichtssendung.**

Artibus et literis, Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m. b. H., Abt. 23, Potsdam

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München
Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.-G., München. — Copyright 18. Januar 1923 by F. BRUCKMANN A.-G., München

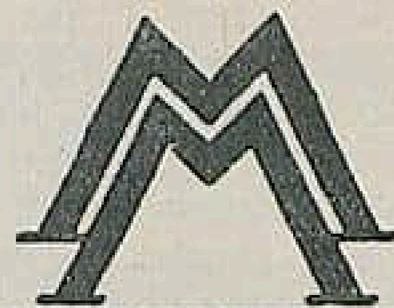
PETER HALM †

Mit Peter Halm, der am 25. Januar in München verschied, ist ein edler, vornehmer, stiller und bescheidener Mensch, ein großer innerlicher Künstler, der Altmeister der Münchener Radierkunst, dahingegangen. Ihm zu Ehren, der am Jahresanfang nach langer, erfolgreicher Tätigkeit sein Lehramt an der Akademie der bildenden Künste niederlegte, hat die Graphische Sammlung am 21. Januar eine Ausstellung aller an Qualität hervorragenden Blätter aus seinem umfangreichen Oeuvre, das an 400 Platten ausmacht, eröffnet, von ihm selbst auf das Entgegenkommendste unterstützt und unter Hinzuziehung wertvoller Blätter aus Privatbesitz. Am Sonntag darauf trug man ihn zu Grabe. — Ein arbeitsreiches, erfolggekröntes Leben hat seinen zu frühen Abschluß gefunden. Aber auch ihm folgen seine Werke nach, seinen Schülern und jedem, der einmal, wie der Schreiber dieser Zeilen, einen Blick in sein behagliches, friedvolles und künstlerisches Heim, in seine stille, peinlich saubere Werkstatt, in der die so fein durchgearbeiteten Platten und mit allerinnigster Sorgfalt hergestellten Drucke bewundert werden durften, zu tun Gelegenheit fand, wird seine Persönlichkeit und seine einfache, schlichte Erscheinung, die weniger unter schon länger bestehendem beschwerlichen Leiden, als unter dem Schicksalsschlag des jähen Todes seines liebsten Sohnes zur Weihnachtszeit des vorigen Jahres zusammenbrach, unvergessen bleiben.

Halm, geb. am 14. Dezember 1854 in Mainz, wollte anfänglich Architekt werden, folgte aber dann seiner inneren Neigung, schloß sich auf der Münchner Akademie 1875 an Raab, dann an Löfftz an, regte die Gründung des Münchner Radiervereins an, arbeitete zunächst viel für die „Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ (1880—1882), schuf anfänglich jene unvergleichlichen Reproduktionen nach alten Meistern und seit 1887 Originalradierungen, die er meist in einer einzigen Sitzung ätzte. 1901 erhielt er als Nachfolger Gysis' die Professur an der Münchner Akademie, an der er zahlreichen Schülern die sichere Hand in Zeichnung und Technik lehrte. Außer selbständigen Radierungen entstanden auch viele sorgfältige Zeichnungen und vielerlei Buchschmuck, wie er z. B. Seidels Vorliebe für das Rokoko teilte und dessen Werke über Friedrich den Großen illustrierte.

In seinen reproduzierenden Blättern, von denen die Graphische Sammlung z. B. das nach van Eycks „Kammerherr“, „Kanonikus v. d. Paele“, nach Cranachs „Ruhe auf der Flucht“, Holbeins „Männerbildnis“, Leibls „Kirchenbild“, Guardis „Konzert“ (s. d. Tafel am Anfang dieses Heftes) und Uhdes „Weihnachten“ ausstellt, überrascht die sichere, edle Technik, das ausgesprochene feine Gefühl für die Eigenart und für alles Stoffliche des jeweiligen Vorbilds, das farbig sogar vor unseren Augen zu erstehen scheint. Die subtilste Einzelheit ist herausgeholt. Nicht ausgestellt sind nur die Blätter nach Genelli, Steinle und Bode.

In den Originalradierungen sucht der Künstler, der gleich Menzel gerne wanderte, das Persönliche und Charakteristische architektonischer Vorbilder in malerischer Haltung herauszustellen. So entstehen Motive aus Potsdam, aus Sanssouci, aus Venedig mit seinen alten schimmernden Palästen, aus Brügge mit seinen vereinsamten Straßen. In anderen wieder wird das Thema des Figurenbildes angeschlagen; die Ausstellung bringt Bildnisse der Eltern und das intime Blatt: „Leibl auf seiner Hausbank sitzend“. Auch die Bildnisse, die Stauffer-Bern und W. Geiger von Halm selbst schufen, fehlen nicht. Halms ganz besondere Vorliebe galt der Landschaft und zwar der deutschen Landschaft, und auf diesem Gebiete lag wohl seine größte und innerlichste, malerisch poetisierende Begabung, die Blätter voller traulicher Intimität und voll unnennbaren Stimmungszaubers schuf. Man bewundert das Bildmäßige der ausgestellten Blätter, die, erfüllt von Licht, Sonne und Atmosphäre, bald warm beglückend, bald voll ernster Wehmut, in die Umgebung von Mainz und München, nach Füssen, Partenkirchen und nach der Reichenau, die Halm besonders liebte, führen. Man müßte sie alle aufzählen, jenen „Ausblick durch das Fenster auf Mittelzell“, jene „Moosacher“ und „Nymphenburger Allee“, dann z. B. die „Abendstimmung am Bodensee“, den „Friedhof-Hallengang zu Reutte-Breitenwang“, „St. Anton“, „St. Emmeran“, das „Rathaus in Marktbreit“ und die „Küche in Nußdorf“, die ein beredtes Zeugnis



SITZMÖBEL-MESSE
im Rahmen der
Leipziger Mustermesse
vom 4. bis 10. März 1923
Kollektivausstellung von Mitgliedern
des Reichsverbandes der
Leder- und Polstermöbel-Fabrikanten
Deutschlands E.V.
im
MÖBEL-MESSHAUS
Rudolphstraße Nr. 4 am Neuen Rathaus
Sehenswerte Ausstellung der
Polstermöbel-Branche
Auskunft erteilt und Anmeldungen nimmt entgegen
MESSAMT FÜR DIE MUSTERMESSEN
IN LEIPZIG

Staatl. Hochschule für bildende Kunst zu Weimar
Ausbildung in allen Fächern der bildenden Kunst
Eintritt jederzeit. Freie Wahl des Lehrers
Beginn des Sommersemesters Montag, den 9. April 1923
Damen als Studierende und Hospitanten zugelassen
Lehrer für Figurenmalerei: Professoren MAX THEDY, WALTHER KLEMM. Landschaftsmalerei: Professor HUGO GUGG. Tiermalerei: Professor WALTHER KLEMM. Zeichenklasse: Professoren ALEXANDER OLBRICHT, ALEXANDER BRENDEL. Schule für Radierungen, Lithographie, Holzschnitt, Kunstdruck: Professor WALTHER KLEMM. Bildhauerei: Professor RICHARD ENGELMANN. Anatomisches Zeichnen: Professor OTTO RASCH. Perspektive: Architekt FRITZ ZAUCHE.
Kunstgeschichtliche Vorlesungen. — Einzelvorträge von Verschiedenen.
Näheres durch das Sekretariat.
Die Verwaltung: Geh. Reg.-Rat KRAUSE

Ein Meisterwerk
in der Vollendung und Fülle seiner bildlichen Ausstattung, in der ganz neuen Methode ist das „Handbuch der Kunstwissenschaft“. Begründet von Universitäts-Professor Dr. Fritz Burger, München; fortgeführt von Univers.-Professor Dr. Brinckmann, Köln, und in geistvoller, volkstümlicher Form bearbeitet von einer großen Anzahl Universitäts-Professoren und Museumsdirektoren. — Über
10000 Bilder in herrlichem Doppeltondruck und Vierfarbendruck. Auch gegen monatliche Teilzahlungen von 3000 M.
an zu beziehen. — Urteile der Presse: „Ein in jeder Beziehung großartiges Werk“ (Zwiebelfisch). „Ein Werk, auf das wir Deutsche stolz sein können (Chr. Bücherschatz). „Die neue Kunstgeschichte, die bisher dem Publikum so gut wie unbekannt war“ (Berl. Tagebl.) Man verlange Ansichtssendung.
Artibus et literis, Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m. b. H., Abt. 23, Potsdam

ablegen von Halms ehrlicher Treue, mit der er sich in alle tausendfältigen Einzelheiten einzufühlen wußte. Von Jahr zu Jahr wächst die Abgeklärtheit und Verinnerlichung, die Schärfe des Sehens und der wohlklingende Rhythmus. Rembrandt, seinem erklärten Vorbild, kommt er in der Tat sehr nahe. Nur ein Dramatiker war Halm nicht. Er betritt nicht gerne das Reich des Unbewußten und Phantastischen, wie auch religiöse Themen Ausnahme sind, und Märchen und Legenden. Seine Meisterschaft und seine künstlerische Kraft beruhen auf solcher freiwilligen Beschränkung auf inhaltlich eng begrenzte Motive.

Nasse

VERMISCHTE NACHRICHTEN

BRESLAU. Die Leistungen der hiesigen Künstler verdichteten sich in einer Ausstellung, die vom „Künstlerbund Schlesien“ veranstaltet worden war und vor allem den jüngeren Künstlern das Wort erteilte. Überraschend hoch war das Niveau der Darbietungen. Nirgends zeigte sich Wertloses oder allzu Experimentierendes. Schon der gut ausgestattete und aus handsignierten Originalen bestehende Katalog bewies den großen Ernst der Beteiligten. Erfreulich zeigt sich in den Arbeiten Isidor Aschheims ein steter Aufstieg und eine immer schärfer präzisierte Eigennote, die völlig aus dem Innern des Künstlers herauswächst und nichts Versuchendes an sich trägt. Das Funktionelle des Raumes wird durch die Farbe elementar gelöst. Nichts hemmt sich mehr durch Breite, alles ist fest gerichtet und vom Egozentrischen losgelöst. Kowalsky hat in seinen Gemälden eine gesättigte Transparenz, die erstaunlich ist und von seinem Vorwärtsschreiten bestes Zeugnis ablegt. Seine Fähigkeit, Zartes und Männliches zu vereinen, ist der Schlüssel zu seinem Schaffen. Sehr angenehm überraschte Nerlich durch sein architektonisch gesehenes Interieur, das seine Befähigung zu weiteren Themenkreisen erwies. Er hat dasselbe Motiv auch als Radierung festgehalten, die ihn als besonders begabt für Graphik erscheinen läßt. Max Odoys farbig gut akzentuierte Bilder bewegen sich in



MÜNCHENER LANDSCHAFTSMALEREI

Für diese im Frühjahr geplante Ausstellung suche ich noch erstklassige Gemälde und gute Studien sowohl zum Kauf, als auch zur leihweisen Überlassung.

Vorzüglich von den Meistern:

Wagenbauer, Kobell, Dillis, Dorner, Olivier, Bamberger, Fries, Rottmann, J. A. Koch, Bürkel, Morgenstern, Ezdorf, Schleich, Lier, Schönleber, Malchus, Spitzweg, Langko, Fearnley, Seidel, Sperl, Wenglein, Stadler, Baer, Haider, Röth, Willroider, Baisch, Voltz, Buttersack, Fink, aber auch künstlerisch wertvolle Stücke anderer Meister dieses Gebietes.

Angebote mit möglichst genauer Angabe über Motiv, Bildgröße, Bezeichnung, ob verkäuflich, Preis usw. erbeten an

GALERIE ZICKEL, MÜNCHEN, LENBACHPLATZ 1

soliden Maßen, die alle handwerkliche Routine zeigen. Paula Grünfeld, Molls begabte Schülerin, sollte sich zu einer eigeneren Note bekennen lernen, sie hat sicher Befähigungen dazu, haftet aber so intensiv an den Spuren des Lehrers, daß sie eben in ihren Arbeiten nur begabte Schülerin bleibt. Wichtiges hat Paul Fegeler zu sagen. Er ringt um die eigene Malweise. Seine immer wieder frappierende Technik überzeugt auch in diesen Arbeiten von seinem Fleiß und seinem großen Können. Sobald er seine eigene Thematik gefunden haben wird, muß er zu den hoffnungsreichsten Jüngeren gehören. Kurt Arendt beherrscht die Fläche ausgezeichnet. Aber das Souveräne verliert sich bei ihm noch leicht ins Despotische. Weil er kann, will er etwas Besonderes und beraubt die Kompositionselemente ihrer Bestimmung. Was bleibt, ist gut und fesselnd, aber ruhelos und gewalttätig. Der noch sehr junge Haberfeld findet seine Freude in einer illustrativen Verarbeitung der Farbe, die leicht ins Dekorative fällt und von der barocken Thematik erschlagen wird. Neben diesen Jüngeren hatte Nickisch zu seinem 50. Geburtstage einen Raum erhalten, wo er seine gediegen gemalten und motivisch klaren und einfachen Arbeiten zeigte. Dr. R. C. M.

CHEMNITZ. Die Städtische Kunstsammlung erhielt als Geschenke die Plastik „Kniende“ von Haller, das 1919 gemalte Triptychon „Badende“ von Erich Heckel, ein sehr frühes Bild von George Mosson „Kaffeehaus“ 1899, als Leihgaben der Kunsthütte eine Bronzestatuette von Kolbe und ein frühes Werk von Schmidt-Rottluff „Norddeutsche Kinder“ 1906, der damit mit sechs Werken in der Sammlung seiner Heimatstadt vertreten ist. Die Leitung erwarb aus dem Kunsthandel eine Landschaft von Erich Heckel aus seiner Dresdner Zeit (1909).

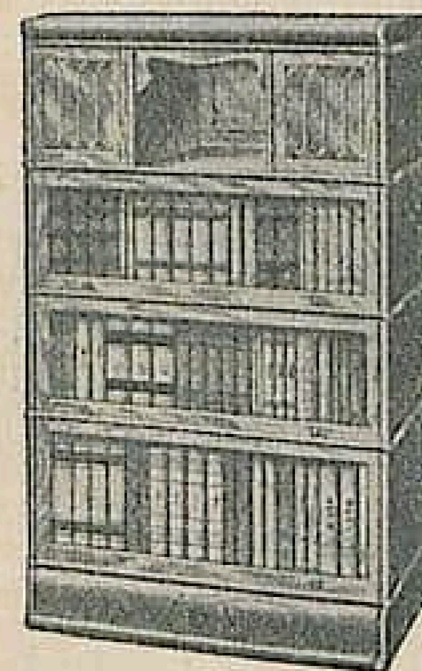
DRESDEN. Gestorben ist am 1. Januar 1923 im 69. Lebensjahre der Dresdner Erzgießer Bruno Bierling. Er besuchte seinerzeit die Kunstakademie, machte dann seine Lehrjahre bei Gladenbeck in Berlin und bei v. Miller in München durch und wurde dann Leiter der künstlerischen Abteilung der Bierlingschen Erzgießerei in Dresden, eine Stellung, die er 1906 wegen körperlicher Erschöpfung niederlegte. Er war ein überaus geschickter und erfahrener Mann in seinem Fache; von seinem künstlerischen Empfinden zeugt, daß er Kunstwerke, die er nicht für gut befand, nicht zu gießen pflegte. Unter Bruno Bierling wurden zahlreiche große Werke gegossen, z. B. für Dresden die beiden Diezschen Brunnen auf dem Albertplatze, die beiden Lichtmasten auf dem Altmarkte, das Reiterdenkmal des Königs Johann, die Gruppen auf der Carolabrücke, ferner für das Schillingsche Nationaldenkmal auf dem Niederwald die Gruppen Rhein und Mosel, für Krimmitschau, Plauen i. V. und Aue die Denkmäler für König Albert von Sachsen u. v. a.

MÜNCHEN. Personalnachrichten. An Stelle des am 31. Dezember in den Ruhestand getretenen und kürzlich verstorbenen Peter Halm wurde die hierdurch freigewordene Lehrstelle an der Münchener Kunstakademie dem Maler und Radierer Adolf Schinnerer übertragen, der bisher als Lehrer an der Kunstgewerbeschule tätig war. — Am 22. Januar ist im hohen Alter von 87 Jahren der bekannte, ebenso wie Defregger, aus Tirol stammende Maler Matthias Schmid gestorben.

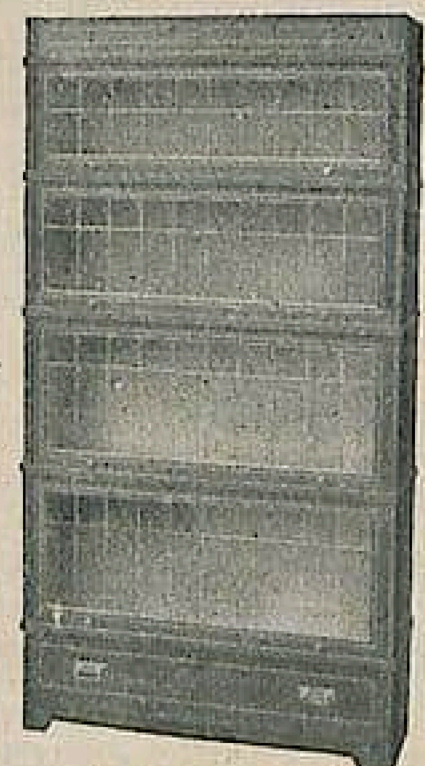
Galerie Arnold
Dresden / Schloßstraße 34
sucht zu kaufen zu hohen Preisen
Gemälde von Thoma, Trübner, Liebermann, Corinth, Uhde u. a.
Angebote direkt erbeten. Vermittlern Provision zugesichert

DIE ÖLFARBE DES ERNSTSCHAFFENDEN KÜNSTLERS
ZET FARBE
ZET FARBE
ZET FARBE
SONDERDRUCKSACHEN KOSTENLOS
GÜNTHER WAGNER / HANNOVER U. WIEN

Unionzeiss-Bücherschränke
aus einzelnen Abteilen sind unerreicht in Ausführung und Zweckmäßigkeit
Katalog Nr. 374 auf Wunsch!


„Wildenbruch“

Heinrich Zeiss
(Unionzeiss)
Frankfurt a. M.
Kaiserstr. 36
Zweighaus:
Berlin NW 7
Unter den Linden 56


„Dante“

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN, NYMPHENBURGERSTR. 86

NEUE GRAPHIK

MAX LIEBERMANN

Beim Bilderbeschauen

Plattengröße 13×19 cm

25 Abzüge auf kais. Handjapan . . . . 300.—
75 Abzüge auf Bütten . . . . 200.—

HERMANN STRUCK

Verschneites Dorf

Plattengröße 24,8×31 cm

30 Abzüge auf Japan . . . . 150.—
120 Abzüge auf Bütten . . . . 120.—

Jude im Profil

Plattengröße 23×15 cm

30 Abzüge auf Japan . . . . 120.—
120 Abzüge auf Bütten . . . . 100.—

LUDWIG VON HOFMANN

In der Sonne

Plattengröße 22×13,5 cm

25 Abzüge auf Japan . . . . 80.—
75 Abzüge auf Bütten . . . . 60 —

SEPP FRANK

Der Philosoph

Plattengröße 97×62 cm

30 Remarkdrucke auf Bütten . . . . 350.—
100 Abzüge auf Bütten ohne Remarke . . . 250.—

FRITZ HEUBNER

Sommertag

Im Boot

Plattengröße 26,5×39 cm

je 30 Abzüge auf Japan . . . . 120.—
je 120 Abzüge auf Bütten . . . . 80.—

PETER HALM †

Aus unserem Verlag ist folgende Originalgraphik dieses Künstlers noch lieferbar:

NYMPHENBURG

6 Originalradierungen in Mappe
durchschnittl. Plattengröße 25×16 cm

Ausg. I: 30 Exemplare auf Japan . . . . vergriffen
Ausg. II: 110 Exemplare auf Bütten . . . . . 600.—

DAS GALAKONZERT nach Guardi

Plattengröße 51×67 cm / vergriffen
Einige Zustandsdrucke sind noch vorhanden
Preis wird auf Anfrage mitgeteilt

BAMBERG

Plattengröße 25×34 cm

Abzüge auf Japan . . . . 150.—
Abzüge auf Bütten . . . . 100.—

AUFHAUSEN

Plattengröße 21×28 cm

25 Abzüge auf Japan . . . . vergriffen
Abzüge auf Bütten . . . . 75.—

MÜNSTER AUF REICHENAU

Plattengröße 14×21,5 cm

25 Abzüge auf Japan . . . . 100.—
Abzüge auf Bütten . . . . 70.—

KUGELMÜLLERSTRASSE

Plattengröße 16,5×20 cm

25 Abzüge auf Japan . . . . 100.—
Abzüge auf Bütten . . . . 70.—

TORWEG IN FÜSSEN

Plattengröße 20×14,5 cm

Abzüge auf Bütten . . . . 70.—

STRASSE IN FÜSSEN

Plattengröße 22×14 cm

Abzüge auf Bütten . . . . 100.—

Vorstehende Preise sind Grundpreise, die mit der bei Lieferung geltenden Teuerungszahl (zur Zeit 200) zu multiplizieren sind.

ALLE DRUCKE HANDSCHRIFTLICH SIGNIERT

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München

DIE AUSEINANDERSETZUNG ZWISCHEN STAAT UND BAYERISCHEM KÖNIGSHAUS

Es dürfte nicht ganz ohne Interesse sein, in einem kurzen Vergleich zusammenzufassen, was nach der nunmehrigen definitiven Auseinandersetzung zwischen bayerischem Königshaus und Staat beiden Teilen zufällt. Das Wittelsbacher Haus, das sich von jeher gerade die Pflege der Kunst zur vornehmsten Aufgabe gemacht hat, hat in großherzigster, wahrhaft fürstlicher Weise die Hand zu einer Einigung geboten, indem es alle Streitfragen, zumal die des Eigentumsrechtes an Kunstschätzen, den Interessen des Staates und der Allgemeinheit völlig unterordnete.

Um die vermögensrechtliche Auseinandersetzung durchzuführen, wurde der „Wittelsbacher Ausgleichsfond" geschaffen, der neben einer Barentschädigung von im ganzen 60 Millionen Papiermark das einzige zukünftige Vermögen des Königshauses darstellt. Außerdem hat der „Chef des vormaligen Königshauses" die „Wittelsbacher Landesstiftung für Kunst und Wissenschaft" errichtet, die der Staat organisieren und verwalten muß.

Was erhalten nun Staat und Königshaus?

Der Staat erhält: die Münchner Residenz, Allerheiligenhofkirche, Theatinerkirche, den Hofgarten, das Wittelsbacher Palais usw., dann Nymphenburg, Blutenburg, Schleißheim, Lustheim, sowie auch die Schlösser in Landshut, Ansbach, Bayreuth, Bamberg, Würzburg, Aschaffenburg, die Bayreuther Eremitage und den Park Veitshöchheim, um nur das Wichtigste an Immobilien zu nennen. Ferner das Mobiliar des Festsaalbaues im ganzen, des Hofballsaales, der Schönheitsgalerie, die Einrichtung des Königsbaues mit Zimmern Ludwig II., die der Trausnitzer und Nürnberger Burg.

Der Staat erhält ferner aus dem Nachlaß König Ottos: die Schlösser Linderhof, Herrenwörth, den Besitz auf Frauenwörth, ferner Neuschwanstein, in München die Maximiliansanlagen und die Jagdhäuser, wie alle zu vorgenannten Schlössern gehörigen Liegenschaften.

Der Landesstiftung fallen zu: die kostbaren Handschriften der Bibliothek, die Bestände der Kurbayerischen, Düsseldorfer, Mannheimer und Zweibrückener Galerie. Die Bestände der Schatzkammer, des Porzellankabinetts, des Nationalmuseums, der Münzsammlung und der Handzeichnungen, soweit sie aus Wittelsbacher Besitz stammen.

Dem Wittelsbacher Ausgleichsfond verbleiben nur: die Schlösser Berchtesgaden, Berg, Edenkoben, Neuburg, Rohrenfeld, Bergstetten und u. a. die Arcohäuser in München, einige Familienbilder, einige Gegenstände der Schatzkammer, die Bestände der Reichen Kapelle, einiges aus dem Nationalmuseum und 18 Doppelstücke der Porzellansammlung. Die Bestände der Reichen Kapelle müssen mit der Residenz vereinigt bleiben! Ferner aus dem Nachlaß König Ottos: Hohenschwangau, Besitz in Feldafing und Ettal u. a. m. Schließlich die „Kunstsammlungen des ehemaligen Hausgutfideikommisses König Ludwig I.". Diese bleiben dauernd der öffentlichen Besichtigung zugänglich. Ihre Verwaltung übt der Staat aus.

Man weiß, daß diese Kunstsammlungen umfassen: das meiste der Bestände der Glyptothek, die Vasensammlung, einen großen Teil des Antiquariums, die Sammlungen Boisserée und Wallerstein, die Sammlung „Hausgut älterer Meister" und „Hausgut neuerer Meister", die plastischen Werke, die Porzellangemäldesammlung und einen Teil der Bestände im Museum für Völkerkunde. In der Alten Pinakothek gehören beispielsweise hierzu: die sämtlichen Gemälde der kölnischen Schule, die meisten frühen Niederländer, z. B. R. v. d. Weydens Altar, Memlings „Sieben Freuden Mariä", die Zeitbloom, Schaeufelein, dann Dürers Krell, einige Cranachs und vor allen Dingen Raffaels „Madonna Tempi" und „Madonna della Tenda".

In der Neuen Pinakothek: Fast alle Gemälde der klassizistischen Historien-, Figuren- und Landschaftsmaler, wie Langer, Kellerhoven, Kobell, Koch, die Quaglio. Dann die Neher, Adam, Bürkel, Bamberger, Catell, Fries, Böcklins „Pan im Schilf", Feuerbachs „Medea" und Kaulbachs „Zerstörung Jerusalems" u. a. m.

Gegen wenige Sachwerte und Immoblien und Rechte, gegen eine ganz geringe Barsumme sind Kunstschätze allerersten Ranges, zu denen vor allem auch die kostbaren Einrichtungen der Residenzen und Schlösser gehören, der Allgemeinheit für immer erhalten. Das entspricht

DIE ÖLFARBE DES ERNSTSCHAFFENDEN KÜNSTLERS

ZET FARBE
ZET FARBE
ZET FARBE

SONDERDRUCKSACHEN KOSTENLOS
GÜNTHER WAGNER / HANNOVER U. WIEN

HANS THOMA

von

Prof. J. BERINGER

Ein Band in Quartformat mit 80 Tafeln in Kupferdruck, Farbendruck und Mattautotypie. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 30.— bzw. M. 40.— Grundzahl, welche mit der zurzeit geltenden Teuerungszahl, bei Druck dieses Heftes 2000, zu multiplizieren ist

*

In den Höhepunkten seiner Malerei, wie in den intimen Aeußerungen seines Schaffens, in Radierung, Handzeichnung und Lithographie, wird in unserem schönen Band das Lebenswerk des Altmeisters deutscher Kunst gezeigt. Prof. Beringer, der nahe Freund Thomas, hat im einleitenden Text das Lebensbild des Meisters aufgebaut. Von größtem Reichtum und erlesener Schönheit, was die Wiedergabe der Bilder betrifft, ist es so ein künstlerisches Hausbuch von besonderer Art geworden

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

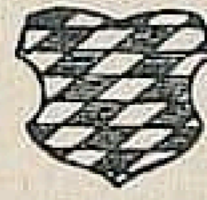
jener Wittelsbachischen Tradition, die seit Albrecht V. in regem Sammeleifer sich betätigte. Z. B. verdanken wir Albrecht V. die Schatzkammer und deutsche Gemälde, Maximilian I. die Dürer u. a., Max Emanuel vor allem Rubens und van Dyck, Karl Theodor die kleinen Holländer und Rembrandt, Ludwig I. neben jenen obengenannten Gemälden das Beste der Glyptothek u. a. m.

Das lebende Wittelsbacher Haus hat solchen Bestrebungen einen wahrhaft königlichen Schlußstein hinzugefügt.

Nasse

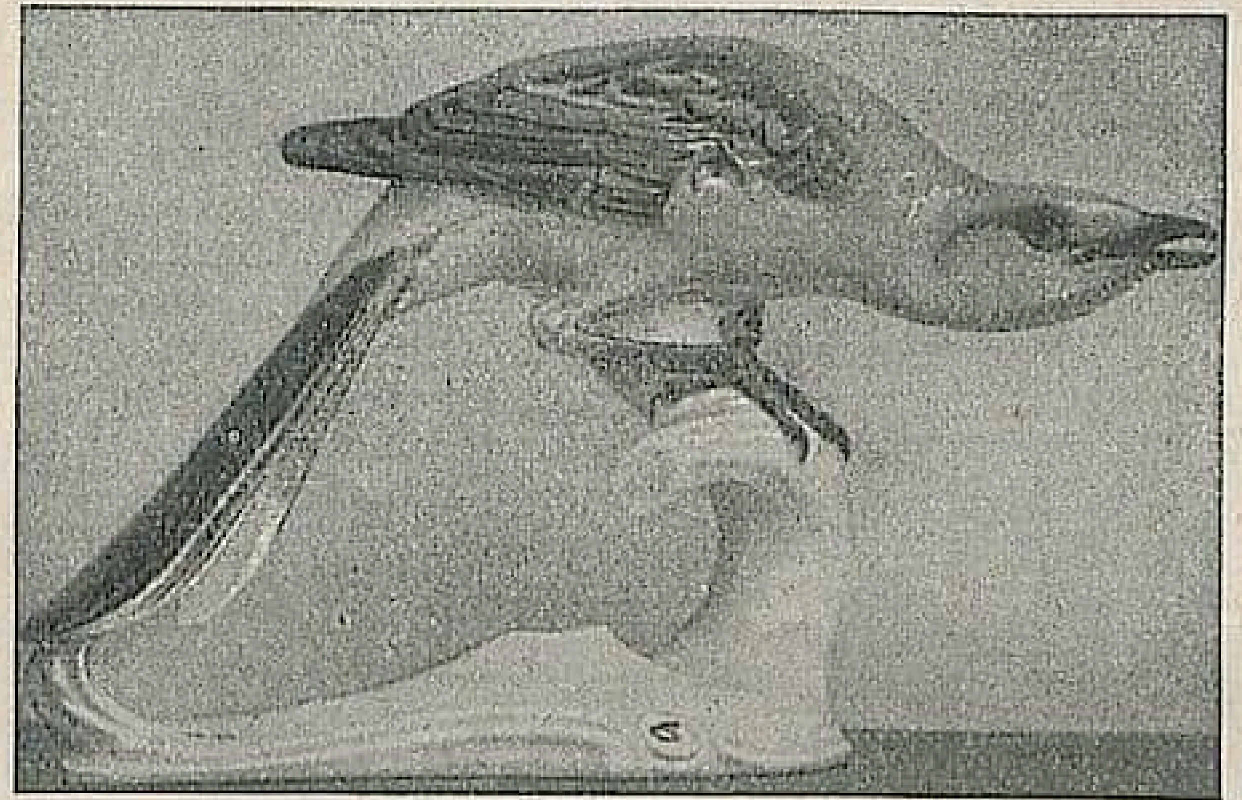
VERMISCHTE NACHRICHTEN

DRESDEN. Die Vermögensauseinandersetzung zwischen dem Freistaat Sachsen und dem vormaligen Königshause Wettin hat so schwierige und langwierige Verhandlungen erfordert, daß erst jetzt dem Landtage das Gesetz hierüber zur Entschließung vorgelegt werden konnte. Die Vorlage umfaßt nicht weniger als 164 Folioseiten. Die wichtigsten Bestimmungen des Vertrages zwischen dem Freistaat Sachsen und dem Familienverein Haus Wettin Albertinischer Linie e. V. sind folgende. Der vormalige König verzichtet auf alle Rechte aus dem Staatsgute, einschließlich des Domänengutes, dafür erhält das Haus Wettin Schloß Moritzburg mit Ausstattung usw.; das Schloß muß aber mindestens an 150 Tagen im Jahre wie bisher der Besichtigung offenstehen. Es wird als Stiftung des öffentlichen Rechts eine Kulturstiftung errichtet, auf die das Eigentum an sämtlichen königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft übertragen wird. Zweck der Kulturstiftung ist die Förderung von Kunst und Wissenschaft durch die Erhaltung und Weiterführung der Sammlungen im Interesse der Allgemeinheit. Der Vorstand der Kulturstiftung besteht aus mindestens fünf Mitgliedern. Ferner fallen dem Staate u. a. zu sämtliche Einrichtungsgegenstände der Festräume des Schlosses zu Dresden und der Führungszimmer des Schlosses Pillnitz, das gesamte Zubehör der drei Hofgärten in Pillnitz und Niedersedlitz, der Fundus der Hoftheater, eine Anzahl Gegenstände für das beabsichtigte Jagdmuseum zu Dresden, das im Privateigentum des vormaligen Königs stehende Neue Schauspielhaus in Dresden-Altstadt. Das Kapherrsche Palais, Parkstraße 7, bekommen die Wettiner, sie sind aber verpflichtet, es dem Freistaate Sachsen auf 15 Jahre zu vermieten. Es besteht der Plan, in diesem Palais die modernen Gemälde der Galerie unterzubringen. Der Familienverein der Wettiner erhält die zum „Sekundogeniturfamilienanwartschaftsvermögen“ gehörigen Kupferstiche- und Handzeichnungssammlungen auf der Brühlschen Terrasse zu Dresden. — Aus dem Grünen Gewölbe erhalten die Wettiner 97 Gegenstände, darunter das bekannte goldene Ei, eine der beiden Chalzedon-Schalen von Dinglinger, den polnischen Krönungsornat mit Zubehör, dazu je eine Krone, Reichsapfel und Zepter, die Bronzestatuette Sitzende Venus von Giovanni da Bologna, das Familien-Taufbecken von Kellerdaler; aus dem Historischen Museum: 128 Gegenstände, darunter ein blankes Rennzeug von Wolf und Peter von Speier; aus der Gemäldegalerie 119 Gemälde, darunter ein Dutzend von Rosalba Carriera, zwei von Philips Wouwerman, die Mehrzahl niederländische Bilder untergeordneten Ranges; aus der Porzellansammlung gegen 350 Gegenstände; aus der Skulpturensammlung 25 Gegenstände. Anderseits fallen der Kulturstiftung aus dem Hausfideikommißvermögen eine Anzahl Kunstwerke zu. Bei der Übereignung von Sammlungsgegenständen an den Familienverein der Wettiner handelt es sich fast ausschließlich um solche Gegenstände, die für die Sammlungen entbehrlich sind. Besonders wertvoller dauernder Zuwachs für die Gemäldegalerie sind die ihr übereigneten sechs Raffaelschen Gobelins und vier von den sechs niederländischen Gobelins, die niemals Bestandteile der Gemäldegalerie gewesen sind. Zwei der niederländischen Bildteppiche fallen den Wettinern zu. — Für die Kulturstiftung hat sich der Staat ausschlaggebenden Einfluß gesichert, indem die Regierung mit mindestens fünf Mitgliedern im Vorstand vertreten sein wird, ferner dadurch, daß dem Gesamtministerium die Festsetzung der Stiftungssatzung vorbehalten bleibt und daß der Vorstand über die der Kulturstiftung gehörigen Gegenstände verfügt, um die Sammlungen zu bereichern und zu vervollständigen, „ausnahmsweise auch zu anderen, im



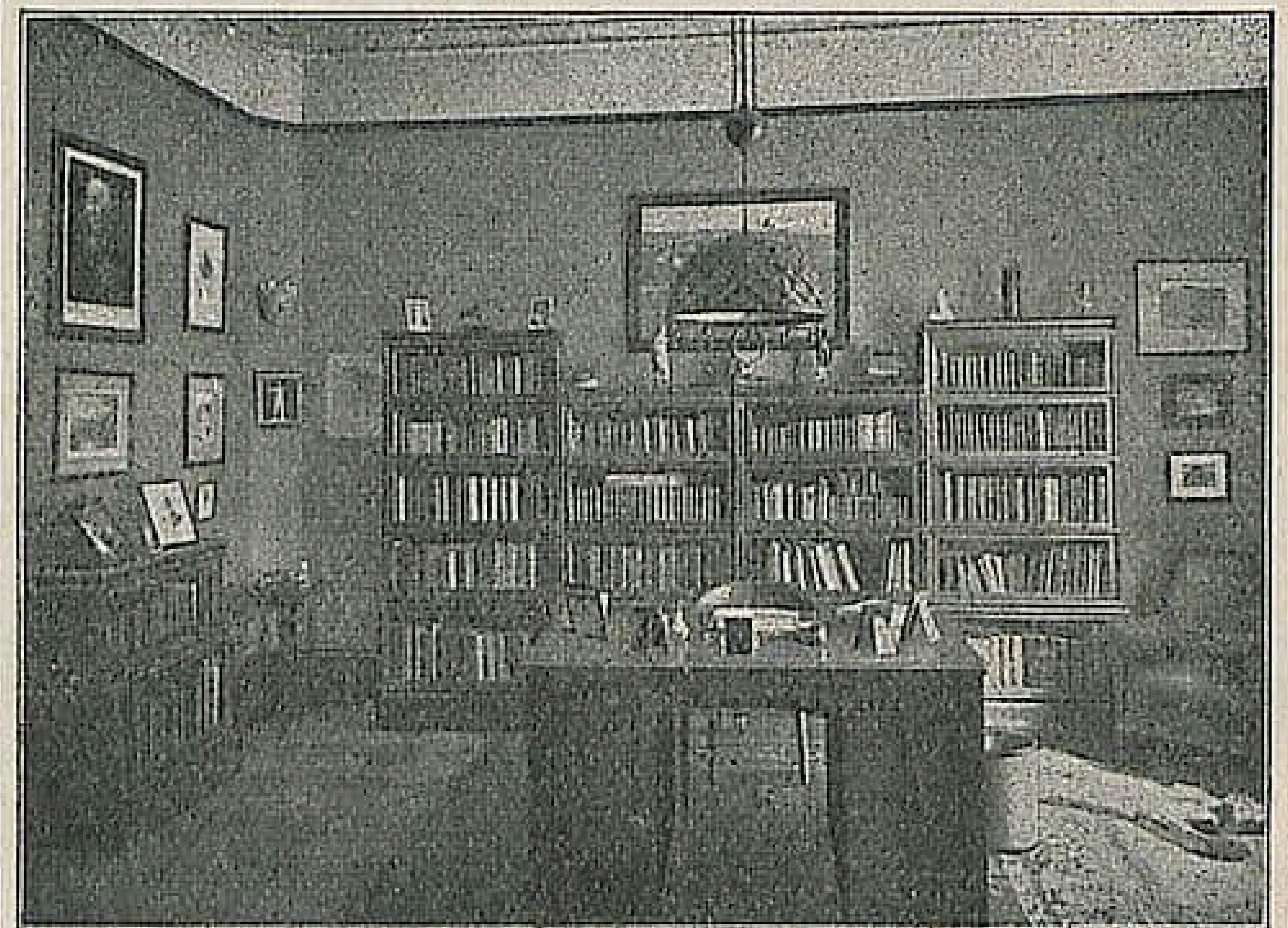
Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

HAUPTNIEDERLAGE MÜNCHEN ODEONSPLATZ 1



KUNST- UND LUXUSGEGENSTÄNDE
TAFEL-, DESSERT-, KAFFEE- UND TEEGESCHIRRE
FIGUREN, GRUPPEN USW.
NACH ALTEN NYMPHENBURGER ORIGINALMODELLEN

AUSSERDEM NEUE FORMEN
UND MODELLE NACH ENTWÜRFEN ERSTER
MÜNCHNER KÜNSTLER



(Herrenzimmer mit Unionzeiss-Möbeln)

Union-Bücherschränke
aus **einzelnen** Abteilen
Ihre Bücherei wächst —
Der Schrank wächst mit!
Katalog Nr. 374 auf Wunsch

Heinrich Zeiss (Unionzeiss)
Frankfurt a. M.
Kaiserstr. 36
Zweighaus: Berlin NW 7
Unter den Linden 56

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf die „Kunst für Alle“ Bezug zu nehmen

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

Interesse der Sammlungen liegenden Zwecken“ (d. h. also z. B. zu Neubauten). Der Gesamtwert der Gegenstände aus den Kunstsammlungen, die dem Familienverein der Wettiner zufallen, ist 41,5 Millionen Mark. Noch ist zu erwähnen, daß die Hofsilberkammer (im November 1920 auf 10,5 Millionen Mark geschätzt) und die Hofkellerei den Wettinern verbleiben. Es läßt sich erwarten, daß der Landtag das Gesetz annehmen wird. Damit wäre dann die Weiterentwicklung der Dresdener Sammlungen verbürgt.
P. Schumann

LEIPZIG. Im Januar wurde hier unter lebhafter Anteilnahme der in Frage kommenden Kreise der Verein „Meister der Einbandkunst“ gegründet. Der Verein stellt sich die Aufgabe, in den gegenwärtigen schwierigen Verhältnissen die handwerkliche Tradition in der Handbindekunst zu erhalten, dem jungen Nachwuchs eine sorgfältige, gediegene, fachliche Erziehung angedeihen zu lassen und durch Ausstellungen usw. Freunde und Liebhaber für den Kunsteinband zu gewinnen. Dem Verein können auch fördernde Mitglieder, Verleger, Buchhändler, Bibliophile, sowie jeder, der für die Bestrebungen des Vereins Interesse hat, beitreten (Adresse: Deutsche Bücherei).

MÜNCHEN. In der Galerie Heinemann gewähren über 50 Gemälde einen Überblick über das Schaffen von Richard Pietzsch. Der Künstler ist den meisten hauptsächlich als der Maler des Isartals bekannt, dessen großflächige und oft rauhe und wildnisartige Eigenart Pietzsch in stilisierter Formulierung charakteristisch herauszuholen weiß. Neu treten Stimmungsbilder aus Tölz und dessen Umgebung und vom französischen Kriegsschauplatz hinzu. Alles ist sachlich und streng, bisweilen hart und stählern in kristallener Luft, in vorwiegend dunkeln und dumpfen, ein wenig freudlosen Farben gehalten. Das große Format streift an Plakatwirkung. Am meisten sprechen die Stilleben mit ihrem ruhigen Kolorismus und mit bindender Komposition an.

Das München der Biedermeierzeit lebt mit seiner intimen Poesie vor uns auf, wenn wir die köstlichen Zeichnungen Spitzwegs betrachten, die die Galerie Helbig in großer Anzahl, reizend gerahmt, ausstellt. Ganz besonders die frühen Blätter, Figuren- und Landschaftsstudien, zart und duftig hingehaucht, mit romantischen, an Schwind erinnernden Motiven, mit romantischer Empfindung und in romantischer Formung sind geeignet, dem modernen Betrachter ein gut Teil jener beglückenden und friedvollen Kultur und Poesie zu übermitteln. Malerischer, reicher, sozusagen farbiger sprechen die Blätter an, die von der Pariser Reise an bis hoch in die sechziger Jahre führen, die in dieser Zeit und noch in den siebziger und achtziger Jahren gegenüber den zarten und dünneren, immer aber von sinnlicher Naturanschauung ausgehenden frühen Blättern, an Kraft gewonnen haben, die in erregterer, fast barocker Liniensprache phantastische Themen sogar anschlagen und in Blättern dieser Richtung die Einzelheiten vereinfachen und zusammenschweißen.
N.

OBERAMMERGAU. Die Gemeinde Oberammergau schreibt unter den in Bayern wohnenden Künstlern eine Kriegerdenkmal-Konkurrenz aus. Für die Kosten des Denkmals sind ungefähr 5 Millionen, für die Preise 295 000 M. festgesetzt. Die Wettbewerbsunterlagen sind im Rathaus gegen Einsendung von 100 M. erhältlich, welche bei Einsendung eines Entwurfes zurückerstattet werden.

WIEN. Nachdem man in früheren Jahren zu verschiedenen Malen Gelegenheit hatte, die ersten selbständigen und damals noch etwas gewalttätigen Versuche Viktor Tischlers in den Ausstellungen des „Hagenbundes“ zu verfolgen, erschien er jetzt — reifer und ruhiger — in der Kunsthandlung Würthle, die ja seit geraumer Zeit der Treffpunkt für die modernste Malerei und Graphik, auch des Auslandes, geworden ist. Man erinnert sich noch jener jüngeren Bilder, worin der Künstler auf großen Flächen mit seinen Kampfgenossen um die Wette die alten Formen zertrümmert und in den Schutt des Bauwerkes die saftige, leuchtende, aber immer noch stoffliche Farbe hineingetragen hatte. Das war auf dem Stadion jener Tage, als die neuen Probleme wie Fußbälle ins Feld vorgetrieben wurden, ein frisches, kühnes Spiel der Kräfte gewesen, aber eben nur ein Spiel, dem die

LEIBL UND SEIN KREIS

von

Dr. G. J. WOLF

Ein Band in Großoktav mit 220 Seiten Text und 120 Abbildungen, sowie 6 farbigen Tafeln. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 15.— bzw. M. 22.50 Grundzahl, welche mit der jeweils gültigen Teuerungsziffer, bei Druck dieses Heftes 2000, zu multiplizieren ist

*

Die Leistung Leibls und der Künstler, die man als Leiblkreis bezeichnet — man erinnere sich nur an Thoma, Trübner, Schuch, Alt, Haider — dürfen wir als das Höchste, was im Deutschland des 19. Jahrhunderts entstand, ansprechen. Georg Jacob Wolf, ein gründlicher Kenner dieser Kunst, entwirft in unserem Buche, in dem sich gediegene Forscherarbeit mit anziehender Darstellungsform vereinen, ein höchst lebendiges Bild dieser wichtigen Kunstepoche, die mit besonderem Rechte sich der höchsten Glanzperiode französischer Malerei als völlig ebenbürtig erweist. Die beigefügten farbigen Tafeln und die zahlreichen, meist ganzseitigen Abbildungen geben ein höchst eindringliches Bild der Leistung des Leiblkreises

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

KUNST UND KULTUR DES 18. JAHRH. IN DEUTSCHLAND

von

H. SCHMITZ

Ein Band in Großoktav mit 380 Seiten Text und über 250 Abbildungen. In Halbleinen und Halbleder gebunden M. 25.— bzw. M. 35.— Grundzahl, welche mit der jeweils gültigen Teuerungsziffer, bei Druck dieses Heftes 2000, zu multiplizieren ist

*

Heute, da im Gegensatz zu den Anschauungen früherer Zeiten die Epoche des Barock und Rokoko zur wichtigsten Epoche der neueren Kunst geworden ist, darf das Buch als ein köstlicher Spiegel jener künstlerisch unerhört reichen Zeit auf großen Erfolg hoffen. Was innerhalb des Gesamtrahmens der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts als für Deutschland besonders eigentümliche Leistung ans Licht getreten ist, macht seinen reichen und bedeutungsvollen Inhalt aus, geschildert im lebendigsten Zusammenhang mit dem Geistesleben der Zeit und unterstützt von einem überreichen Bildermaterial von höchstem Reiz

*

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie

Herausgegeben von Franz Martin Haberditzl und Bruno Grimschitz

Das Ende des 19. Jahrhunderts brachte zeichnerische Schöpfungen von höchster Vollendung. Eine Auswahl des Schönsten und Köstlichsten aus dem überreichen Besitz der Galerie wird hier in vollendeten Faksimilelichtdrucken veröffentlicht. Es sind 50 Blätter von J. Alt, R. v. Alt, Cézanne, Danhauser, Fendi, Feuerbach, Friedrich, Füger, Führich, Klimt, Leibl, Makart, Marées, Minne, Olivier, Pettenkofen, Preller d. Ä., Romako, Leonhardshoff, Schiele, Schindler, Schwind, Thoma, Waldmüller.

Einmalige Auflage von 800 Exemplaren. / Jedes Blatt (67×48 cm) in Passepartout. Schöne Kassette im Format 71×52 cm. Preis M. 480 000.– (unverbindlich). Ausführlicher Prospekt steht gern zur Verfügung.

RIKOLA VERLAG / MÜNCHEN UND WIEN

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

feinere Besonnenheit noch fehlte — also trotz aller Ehrlichkeit doch auch ein wenig Kraftmeierei. Jetzt ist er erfreulicherweise davon abgekommen, ist fein und besonnen geworden und hat sich fast schon selber entdeckt. Das geschah durch einen Akt der Selbsterkenntnis. Er erkannte nämlich, daß jenen sensationellen Farbraketen die Zeichnung fehle. Und begann zu zeichnen. Man sieht jetzt von ihm stattliche Blätter, männliche Bildnisse und Studien von Frauenbüsten, also Köpfe und Gebärden, sie alle zart angelegt und so umfangen, groß im Zuge und wesentlich im Ausdruck. Dabei — und das liebe ich an jungen Künstlern — doch scheu, mehr tastend als gegriffen. Er ist ins Intime geraten, aber auch aufs Formen und aufs Bauen. Und was er von Gemälden zu sehen gibt, hat die gleiche Haltung. Man sieht u. a. eine „Dame mit einer Katze“. Kein Raum, sondern bloß eine nivellierte Fläche. Aber diese Fläche wird, wiewohl nur der Pinsel und auch er nur milde sichtbar ist, von einem sanften, aparten Liniengefühl durchmessen. Und das zitronenhafte Gelb gibt nicht nur den dominierenden Akzent, sondern auch den muschelig spielenden Ton. Es ist ein Prozeß der fortschreitenden Entstofflichung, dem wir hier beiwohnen: die Färbung wird zeichnerisch gezügelt und tonig aufgelöst. Das Ergebnis ist nobel und eigenartig. Man kann nur wünschen, daß der Künstler auf diesem Wege bleibe. Dann werden sich auch die — unwillkürlichen? — Anklänge an Odilon Redon verlieren. Denn alles deutet darauf hin, daß Tischler, zum seinem Glück und zu unserer Freude, von der Arbeit mit Kopf und Faust, die seine Generation in ihren jüngeren Tagen beherrscht hat, auf Hand und Auge, also auf ein sinnliches Feingefühl höherer Ordnung gekommen ist. Und damit ist er auf gutem Wege.

Max Eisler

GESTORBEN: In Berlin am 12. Februar der Maler Hans Looschen; geboren in Berlin 1859, besuchte er die dortige Akademie und malte besonders Genre- und Interieurbilder; er war wiederholt Präsident der Großen Berliner Kunstausstellung. In München im 71. Lebensjahre der Maler Georg von Hößlin; auf der Münchner Akademie ausgebildet, hielt er sich sehr viel in Italien auf und verherrlicht durch eine große Anzahl seiner Werke die italienische Landschaft. Außer dem landschaftlichen Motiv pflegte er das Gebiet der Historien-, Genre- und Bildnismalerei, sowie die Allegorie.

PAN, komplett und einzeln, 5 Jahrgänge Kunstzeitschrift, „Fontane & Cie.“ kauft stets

WILH. KOCH, Altbücherei, Königsberg i. Pr.



Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München

DIE DRUCKE DER GESELLSCHAFT FÜR ZEICHNENDE KÜNSTE

Präsidium: Alte Pinakothek, München / Geschäftsstelle O. C. Recht Verlag, München

Erster Druck:

Die Handzeichnungen des Matthias Grünewald

Herausgeber Dr. W. Stork

Museumsausgabe ⟨Ganzleder⟩ I – IV vergriffen

Ausgabe B ⟨Halbpergament⟩ V – CCCL vergriffen

Zur Ergänzung:

Die Handzeichnungen des Matthias Grünewald im Auslande

4 Faksimile / Lichtdrucke – Grundpreis: M. 65. –

Zweiter Druck:

Handzeichnungen des Lukas Cranach

Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Curt Glaser

Museumsausgabe ⟨Ganzleder⟩ I – IV vergriffen

Ausgabe B ⟨Halbpergament⟩ V – CCCL / Grundpreis: M. 150. –

Dritter Druck:

Albrecht Dürer / Die Grüne Passion

Herausgeber Hofrat Dr. Josef Meder

Museumsausgabe ⟨Ganzpergament⟩ Grundpreis ca. M. 300. –

Ausgabe B ⟨Halbpergament⟩ Grundpreis ca. M. 225. –

Vierter Druck:

Originalholzschnitte aus dem XVI. Jahrhundert

⟨Dürer, Schäuffelein u. a.⟩

Von den originalen Holzstöcken aus dem Bautzener Museum mit der Hand in 300 numerierten Exemplaren gedruckt / Herausgeber Dr. Biehl

Grundpreis ca. M. 20. –

Fünfter Druck:

Unbekannte Zeichnungen eines primitiven deutschen Meisters

⟨Aus dem Besitze des Stuttgarter Museums⟩

Herausgegeben von Dr. Otto Fischer

Ausgabe A Grundpreis ca. M. 160. –, Ausgabe B Grundpreis ca. M. 110. –

Schlüsselzahl des Börsenvereins

VERMISCHTE NACHRICHTEN

BERLIN. In der Vorhalle des von Schinkel erbauten Alten Museums ist ein Denkmal Adolf von Menzels, von der Hand des Berliner Bildhauers Peter Breuer, zur Aufstellung gelangt.

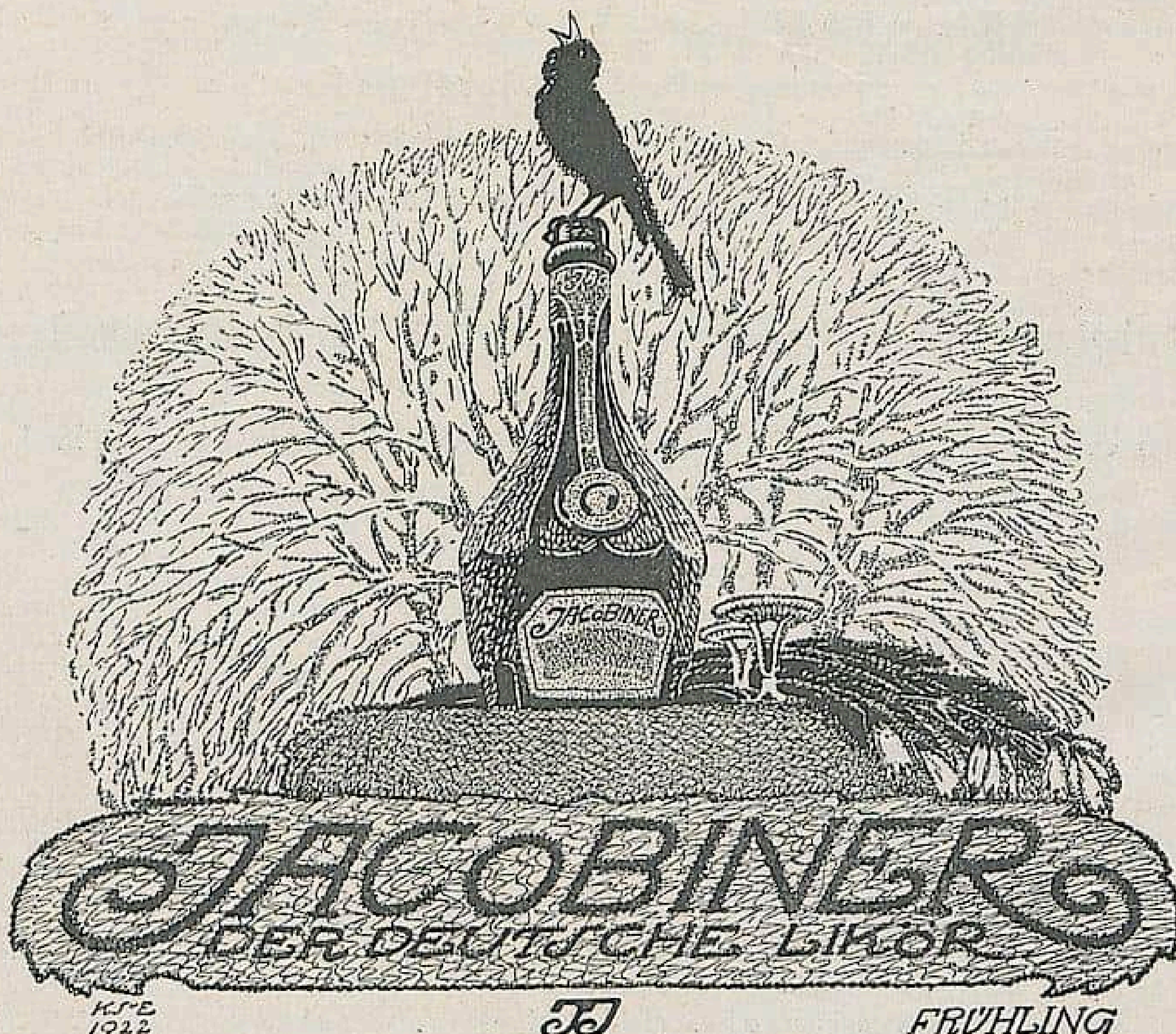
BERLIN. Bei Amsler & Ruthardt findet vom 14. bis 18. Mai d. J. eine bedeutsame Auktion statt. Zur Versteigerung kommt schöne und seltene Graphik alter und neuerer Meister des 15.—20. Jahrhunderts, darunter Dubletten der Kunstakademie in Königsberg.

FRANKFURT a. M. Der Kunstverein bringt in der Zeit vom 11. März bis 1. April eine Schau über Gemälde, Radierungen und Handzeichnungen von Professor J. V. Cissarz. Der vor kurzem stattgehabte 50jährige Geburtstag gab Veranlassung, diesen alten Plan des Kunstvereins wieder aufzunehmen, und der Künstler hat seine Zustimmung gegeben, unter Zugrundelegen des Gedankens, daß diese Ausstellung ein Rechenschaftsbericht sein soll über die Vorbereitung zu seinem seit 1916 hier ausgeübten Lehramt durch eigenes Suchen nach künstlerischer Erkenntnis und Form. So wird die Ausstellung Stichproben aus drei Jahrzehnten und aus den verschiedenen Gebieten geben. Es wird eine nicht geringe Anzahl von Arbeiten hiermit zum erstenmal an die Öffentlichkeit kommen und zeigen, daß hier einer, der seine eigenen Wege gegangen ist, Probleme, die später allgemein künstlerisch diskutiert wurden, schon zu einer Zeit aufgegriffen hat, in der sie noch nicht als selbstverständlich hingenommen wurden. — Da die Künstlerpersönlichkeit, die hier in einem Teile ihrer Betätigung gezeigt wird, eine vielgestaltige ist und auch in den anderen Gebieten betrachtet werden sollte, veranstaltet ungefähr gleichzeitig die Kunsthandlung Trittler eine umfangreiche Ausstellung von Cissarz' Griffelkunst. — Das Frankfurter Kunstgewerbe-Museum endlich bringt eine Auswahl von Arbeiten aus dem Gebiet der angewandten Kunst, Buchgewerbe, Gebrauchs- und Gelegenheitsgraphik und sonstiges Kunstgewerbe.

KARLSRUHE. Die Deutsche Kunstausstellung Karlsruhe 1923. Eine Große Deutsche Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst wird von Mai bis Oktober 1923 in Karlsruhe (Baden) stattfinden. Die Künstlerschaft aller deutschen Stämme, auch jener außerhalb des Reiches, ist ohne Rücksicht auf die einzelne Kunstrichtung aufgerufen, sich mit ihren besten Werken, Gemälde und Graphik, Plastik und angewandte Kunst, zu beteiligen. An diese Ausstellung der hervorragendsten Werke lebender Künstler schließt sich gleichzeitig eine rückschauende Ausstellung auf das künstlerische Schaffen der letzten zwei Jahrhunderte am Oberrhein an. So verspricht die Ausstellung, für die große geeignete Räume in dem während des Krieges vollendeten städtischen Kunstausstellungsgebäude zur Verfügung stehen, ein künstlerisches Ereignis von allererster Bedeutung zu werden. Sie wird ein umfassendes Bild des gesamten deutschen Kunstschaffens bieten und damit zugleich ein Markstein deutscher Kultur in der neuen Westmark des Reiches werden. Anfragen mit Rückporto — für das Ausland mit internationalem Antwortschein — an den Werbeausschuß, Rathaus, Karlsruhe (Baden).

MÜNCHEN. Im Zwange der gegenwärtigen Notlage, die durch bauliche Veränderungen und Überfüllung der Unterrichtsräume hervorgerufen ist, hat die Akademie der bildenden Künste beschlossen, für das Sommersemester 1923 Ausländer und Nichtreichsdeutsche vom Besuch der Akademie auszuschließen.

MÜNCHEN. Am 15. Februar 1923 ist in Basel der Bildhauer Charles Jaecklé gestorben. Jaecklé, der 1872 in Sierenz bei Mülhausen im Elsaß geboren ist, bestand 1892 die Aufnahmeprüfung an der Münchener Kunstakademie, nach vorhergehendem Besuch der Kunstgewerbeschule unter v. Miller, Herr, Waderé. An der Akademie war Jaecklé Schüler Ruemanns bis 1900 und wurde oft lobend erwähnt. Er schloß sich dann der Alten Secession an. Die Ausstellungen dieser Gruppe im Glaspalast boten mehrfach Gelegenheit, den namentlich für das Bildnis begabten Künstler, der Kraft und Temperament besaß, der



VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

Rodin nachzustreben schien, ohne ihn zu erreichen oder gar zu überbieten, kennenzulernen, und wir haben in Aufsätzen über diese Ausstellungen des öfteren Arbeiten Jaecklés zeigen können. Leicht war sein Lebensweg nicht. N.

NEUE KUNSTLITERATUR

Badische Malerei 1770—1920 von Jos. Aug. Beringer. Zweite Auflage mit 174 Abbildungen. Karlsruhe i. B., C. F. Müllersche Hofbuchhandlung m. b. H. 1922.

Den besten Beweis, wie notwendig und wie gut dieses Buch ist, erbringt die Tatsache einer bald notwendigen dritten Auflage — in unserer papierlosen, so schrecklichen Zeit! Sich auf die große Zahl der in dem Werke behandelten Künstler hier auch nur mit Auswahl einzulassen, ist undenkbar. Es sei nur bemerkt, daß nicht allein in Baden geborene, sondern auch solche auswärtige Maler besprochen sind, die hierzulande, namentlich in Karlsruhe, mit Auszeichnung gewirkt haben, wie z. B. Schwind, Canon, und solche, die in Baden geboren anderwärts bahnbrechend wirkten, wie Rottmann. Beringer hat mit einer staunenswerten Einfühlungsfähigkeit den gewaltigen, stets fluktuierenden Stoff bewältigt, das suum cuique auf das gerechteste betätigt. Mancher wird dies oder jenes anders beurteilt wünschen — bei der Kunst ist eine gewisse Subjektivität, eine persönliche Vorliebe oder Abneigung unvermeidlich. Niemand aber wird hier sagen können, ein anderer hätte es besser gemacht. Stoffbeherrschung, Zusammenfassung und Gründlichkeit sind unerreicht. Kein Leser wird das Werk unbelehrt, niemand wird es unerfreut aus der Hand legen. Ausstattung, Papier, Druck, Illustration sind musterhaft, der Preis ist ein sehr mäßiger zu nennen. O. E.

Jahrbuch der jungen Kunst. 1922. Herausgegeben von Prof. Dr. G. Biermann. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Zum drittenmal dieser Jahresband lebender Kunst. Weit hinausgreifend über Deutschland. Mit europäischem Blick zuerst die großen Toten als Führer (Marcs Fehlen ist nicht Schuld des Herausgebers). Im zweiten, breitesten Teil die Lebenden im Sinne eines großen Querschnitts und grundsätzliche Auslassungen. Dritter Teil: Privatsammlungen und Allgemeineres. Graphik als vierter Teil. Das Ganze in strotzender Fülle bester Abbildungen, reproduktionstechnisch meisterhaft. Dazu acht graphische Originalbeilagen. Zurücktreten der Plastik — ein Tatbestand des Expressionismus selber. Der Band regt an und auf in jeder Richtung. Kann der des nächsten Jahres noch strenger im Qualitätsmaßstab sein? Kann er ferner einen Blick in die Baukunst zufügen? Desgleichen einen Abschnitt anhängen, in dem die Keime einer nachexpressionistischen Generation gesammelt sind? Keime, die jetzt in allen Ländern hervortreten, ob sie nun neuer Naturalismus, Purismus, Valori plastici oder anders heißen. Ob sie nun in malerischer Naturnähe (Derain usw.) oder in penibler, neu verdringlichender Durchzeichnung auftreten (Davringhausen usw.). Der vorliegende Band 1922 betont — sehr mit Recht — noch mal den machtvollen Rausch einer Bewegung, die vielleicht kurz ist wie der „Sturm und Drang", diese entscheidende Umwälzung des 18. Jahrhunderts, aber von noch größerer geistesgeschichtlicher Bedeutung. Roh.

Rolland, Romain. Das Leben Michelangelos. Übersetzung von Dr. Werner Klette, 61.—80. Tausend. Frankfurt 1922, Literarische Anstalt Rütten & Löning.

Nicht den Künstler, den Menschen Michelangelo müssen wir in diesem Buche suchen. In seiner ganzen erschütternden Tragik tritt er zutage. In seinem ganzen Leidensweg, seinem „Widerspruch zwischen einem heldenhaften Genie und einem Willen, der nicht heldenhaft war, zwischen herrschsüchtigen Leidenschaften und einem Willen, der nicht wollte"; von quälender Unruhe des Geistes, mißtrauisch, sich selbst feind, fanatisch, rasend erregt, gewollt einsam, hassend und selbst nicht geliebt, allen Qualen und Fiebern einer hoffnungslos pessimistischen Seele preisgegeben, von Arbeitsfiebern verzehrt, keinen der großen Pläne wie das Julius- und das Mediceergrab vollendend, Weltbesieger, von sich selbst besiegt, — so schildert ihn das Buch Rollands. Was dem vielverbreiteten Buch besonderen Wert verleiht, sind die zahlreichen Zeugnisse Michelangelos selbst aus seinen Briefen und Gedichten, die in den besten Übersetzungen in einzelnen Auszügen beigegeben sind.

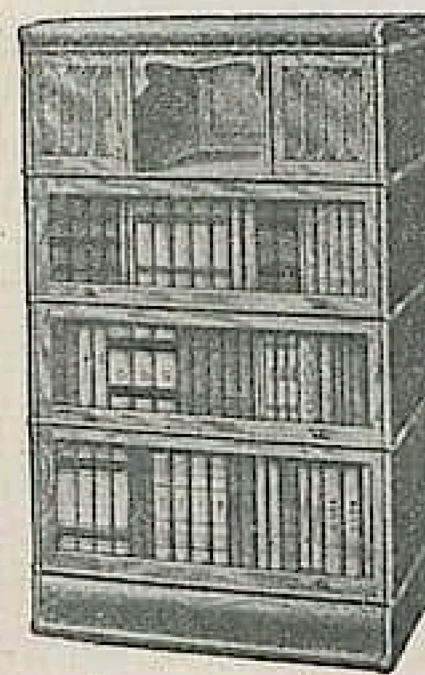
Bayerisches Wanderbuch. Herausgegeben vom Münchner Bund und Bayerischen Landesverein für Heimatschutz. I. Band: München. Schriftleiter Max Hauttmann und Hans Karlinger. Mit 2 Karten, 9 Textbildern und 40 ganzseitigen Abbildungen. München, R. Oldenbourg.

Hält diese auf 12 Bände berechnete Serie eines „Bayerischen Wanderbuches", was der nun erschienene I. Band München und Umgebung verspricht, so wird sich das Werk nicht umsonst an alle die wenden, die mit freudigem Herzen an der Heimat hängen und nach Bereicherung und Vertiefung ihrer Kenntnisse unserer heimatlichen Schätze streben. Die besten Kräfte sind am Werk gewesen, um aus dem Band „München" einen geradezu idealen Kunstführer durch Bayerns erste und reichste Kunststätte zu machen. Die kunstgeschichtliche Entwicklung der Stadt schildert Prof. Max Hauttmann; die Wanderung durch die Stadt mit ihren Kirchen und Denkmalen aller Art, im besonderen ihrer reichen Profanarchitektur, nehmen wir an der Hand eines besonders kundigen und kenntnisreichen Führers, Professor Karlinger, vor; über die Sammlungen schreiben die eingeweihtesten Kräfte wie Leidinger, Lill, Nasse, Weickert, Schermann. — Der Verleger hat dem in handlichem Taschenformat gehaltenen Buche beste Ausstattung, auch in bezug auf den bildlichen Inhalt, gegeben. — Wir sehen mit Freude den weiteren Bänden entgegen; mögen sie wegen der Ungunst der Verhältnisse nicht zu lange auf sich warten lassen.

PAN, komplett und einzeln, 5 Jahrgänge Kunstzeitschrift, „Fontane & Cie."
kauft stets
WILH. KOCH, Altbücherei, Königsberg i. Pr.

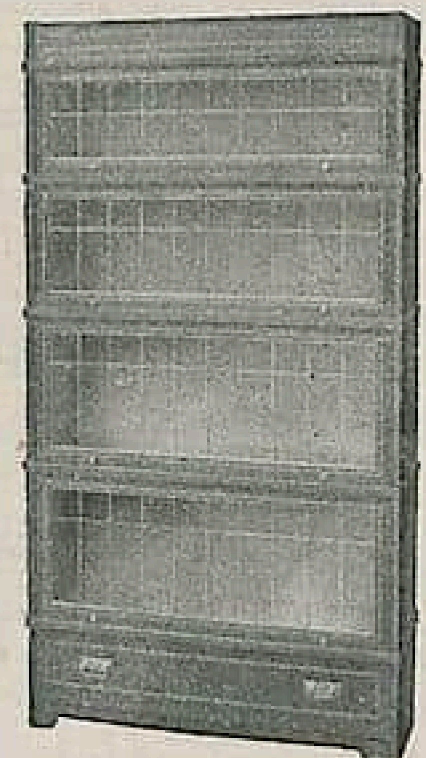
Unionzeiss-Bücherschränke
aus
einzelnen Abteilen
sind
unerreicht in Ausführung
und Zweckmäßigkeit

Katalog Nr. 374
auf Wunsch!


„Wildenbruch"

Heinrich Zeiss
(Unionzeiss)
Frankfurt a. M.
Kaiserstr. 36

Zweighaus:
Berlin NW 7
Unter den Linden 56


„Dante"

PAUL HERRMANN

SECHS KALTNADELRADIERUNGEN
ZU
LIEDERN VON GOETHE

Durchschnittliche Plattengröße 40×30 cm / Mappengröße 62×48 cm

INHALT:

1. Die Spröde
2. Nachtgesang
3. Nähe des Geliebten
4. Auf dem See
5. Scheintot
6. Vor Gericht

Was man schon dem vor einem Jahre von uns herausgegebenen Salome-Zyklus Paul Herrmanns nachrühmen durfte: Größe der Auffassung und völliges künstlerisches Ausschöpfen des Gehaltes der nachgebildeten Dichtung, das findet sich in glänzender Weise ausgeprägt in der vorliegenden neuesten Schöpfung des Künstlers, den Kaltnadelradierungen zu Liedern von Goethe. Die technische Meisterschaft Herrmanns feiert in diesen neuen sechs Radierungen ihre höchsten Triumphe und Weniges dürfte in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Originalgraphik entstanden sein, das an Schönheit und technischem Können an dieses neue Werk des Künstlers heranreichte.

Die Radierfolge erscheint in 150 numerierten Exemplaren:

Ausgabe I: Nr. I—XXX, gedruckt auf kaiserlich Handjapan, in Halbleinenmappe . Grundpreis M. 850.—*)

Ausgabe II: Nr. 1—120, gedruckt auf Bütten, in Halbleinenmappe . . . . Grundpreis M. 500.—*)

*) Die Grundpreise sind mit der bei Lieferung des Werkes geltenden Teuerungszahl zu mulitplizieren: zurzeit beträgt die Teuerungszahl 350

Sämtliche Drucke sind numeriert und vom Künstler signiert

VERLAG VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN
NYMPHENBURGERSTRASSE 86

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München
Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.-G., München. — Copyright 5. April 1923 by F. BRUCKMANN A.-G., München

VERMISCHTE NACHRICHTEN

FRANKFURT a. M. Der Kunstverein brachte in der Zeit vom 11. März bis 1. April eine Schau über Gemälde, Radierungen und Handzeichnungen von Professor J. V. Cissarz. Der vor kurzem stattgehabte 50jährige Geburtstag gab Veranlassung, diesen alten Plan des Kunstvereins wieder aufzunehmen, und der Künstler hat seine Zustimmung gegeben, unter Zugrundelegen des Gedankens, daß diese Ausstellung ein Rechenschaftsbericht sein soll über die Vorbereitung zu seinem seit 1916 hier ausgeübten Lehramt durch eigenes Suchen nach künstlerischer Erkenntnis und Form. So sollte die Ausstellung Stichproben aus drei Jahrzehnten und aus den verschiedenen Gebieten geben. Es wurde eine nicht geringe Anzahl von Arbeiten hiermit zum erstenmal der Öffentlichkeit gezeigt und dargelegt, daß hier einer, der seine eigenen Wege gegangen ist, Probleme, die später allgemein künstlerisch diskutiert wurden, schon zu einer Zeit aufgegriffen hat, in der sie noch nicht als selbstverständlich hingenommen wurden. — Da die Künstlerpersönlichkeit, die hier in einem Teile ihrer Betätigung gezeigt wurde, eine vielgestaltige ist und auch in den anderen Gebieten betrachtet werden sollte, veranstaltete ungefähr gleichzeitig die Kunsthandlung Trittler eine umfangreiche Ausstellung von Cissarz' Griffelkunst. — Das Frankfurter Kunstgewerbe-Museum endlich brachte eine Auswahl von Arbeiten aus dem Gebiet der angewandten Kunst, Buchgewerbe, Gebrauchs- und Gelegenheitsgraphik und sonstiges Kunstgewerbe.

KARLSRUHE. Die Deutsche Kunstausstellung Karlsruhe 1923. Eine Große Deutsche Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst wird von Mai bis Oktober 1923 in Karlsruhe (Baden) stattfinden. Die Künstlerschaft aller deutschen Stämme, auch jener außerhalb des Reiches, ist ohne Rücksicht auf die einzelne Kunstrichtung aufgerufen, sich mit ihren besten Werken, Gemälde und Graphik, Plastik und angewandte Kunst, zu beteiligen. An diese Ausstellung der hervorragendsten Werke lebender Künstler schließt sich gleichzeitig eine rückschauende Ausstellung auf das künstlerische Schaffen der letzten zwei Jahrhunderte am Oberrhein an. So verspricht die Ausstellung, für die große geeignete Räume in dem während des Krieges vollendeten städtischen Kunstausstellungsgebäude zur Verfügung stehen, ein künstlerisches Ereignis von allererster Bedeutung zu werden. Sie wird ein umfassendes Bild des gesamten deutschen Kunstschaffens bieten und damit zugleich ein Markstein deutscher Kultur in der neuen Westmark des Reiches werden. Anfragen mit Rückporto — für das Ausland mit internationalem Antwortschein — an den Werbeausschuß, Rathaus, Karlsruhe (Baden).

MÜNCHEN. In der Galerie Heinemann zeigt Franz Naager, der vor dem Kriege lange in Venedig weilte, eine sehr umfangreiche Ausstellung seiner frühen und neuesten Gemälde und seiner teilweise in die Mitte der neunziger Jahre zurückführenden Zeichnungen, Lithographien und farbigen Holzschnitte. In Gemälden der frühen und mittleren Zeit setzt sich Naager mit der Landschaft und mit dem Erlebnis des malerisch-pittoresken Venedig auseinander. Diese Bilder, etwas schwer und mühsam in der Farbe, zeugen von einer rastlosen Phantasie und großer geistiger Beweglichkeit und sind getragen von einer zugleich unruhig bewegten und innerlich wieder beruhigten Stimmung. Neuere Bilder, von denen man Ähnliches in den letzten Glaspalastausstellungen sah, schildern im Schleier der farbigen Atmosphäre das lebendige Leben und Treiben im Maler-Atelier. Die Formen sind stark aufgelockert, die heller, oft genug im Grau-Silber-Ton dämmernd gehaltenen Farben scheinen über die Fläche zu fegen, die Komposition ist locker und zufällig, der Raum stark betont, die Einfälle aber sind immer reich und phantastisch. Manches erscheint wie eine eigenwillige, aber immer irgendwie die Aufmerksamkeit fesselnde Skizze, anderes wie in duftige Farbe umgesetzte Lithographie. Die Aktmalerei entbehrt nicht einer pikanten Nuance, die aber nicht aufdringlich wird. Am gefälligsten und zugleich auch am originellsten erweist sich des Künstlers überaus bewegliche Phantasie in den Zeichnungen, die in den Anfängen von liebevollem Verständnis für alte deutsche Meister, wie Altdorfer und Baldung, zeugen. In den Holzschnitten klingt Japan, vor

Pflüger-Verlag G.m.b.H. / München

Abteilung für Graphik

In dieser Abteilung des Verlages werden herausgegeben graphische Werke bedeutender moderner Künstler in einmaligen, numerierten und auf das vorzüglichste ausgestatteten Hundert-Drucken

*

Als erstes Werk erscheint:

Dostojewskij

„Die Sanfte“

deutsche Übertragung von Johannes von Günther

mit 8 Original-Radierungen von

Dietz Edzard

Die Radierungen sind auf imitiert Japan, der Text auf Van Zanders-Bütten gedruckt. Nr. I bis 30 wurden in Ganzpergament Nr. 31 bis 100 in Halbpergament gebunden. Die Radierungen der 30 Vorzugsexemplare sind von Künstler signiert.

Über die Auflagezahl hinaus wurden weitere 5 Exemplare (A-E) gedruckt, die nicht zur Auslieferung gelangen.

Grundpreise: für den Ganzpergamentband ord. M. 90.—, für den Halbpergamentband ord. M. 70.—

Schlüsselzahl des Börsenvereins

Auslieferung erfolgt durch den Verlag: Maximilianstraße 18

JOHANN WOLFGANG v. GOETHE

TOTENTANZ UND HOCHZEITSLIED

Ein radiertes Buch von OSCAR GRAF, MÜNCHEN enthält 24 Radierungen u. 4 Schriftplatten vom Künstler radiert

Plattengröße 19×13 cm ist zugleich Satzspiegel

Die Ausgestaltung des Werkes wird mit größter Sorgfalt ausgeführt und vom Künstler überwacht.

Es erscheinen: 5 Exemplare ganz auf Pergament vom Künstler selbst gedruckt von den unverstählten Platten des letzten Zustandes I—V.

Ausgabe A: Nr. 1—20 auf weißes Kaiserliches Handjapan vom Jahre 1912 vom Künstler selbst gedruckt. in echtem Marokkinlederband mit Goldprägung handgebunden von Frieda Thiersch.

Ausgabe B: Nr. 21—50 auf deutschem Büttenpapier in Kalbspergament handgebunden von Frieda Thiersch.

Ausgabe C: Nr. 51—110 auf deutsches Kupferdruck-Japan abgezogen, in Halbpergament gebunden.

Alle Bände tragen das Signetornament des Künstlers in Goldprägung.

Sämtliche Drucke sind numeriert und unterschrieben. Die einzelnen Ausgaben können auch ungebunden mit entsprechender Ermäßigung bezogen werden. Ungebundene Exemplare können freibleibend sofort, gebundene ab 1. Juni geliefert werden.

Anfragen sind zu richten an:

PROF. OSCAR GRAF, MÜNCHEN, Georgenstraße 30

VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

allem aber Goya an, ohne sich in äußere Nachahmung zu verlieren. Mit größtem Geschick wird die Fläche aufgeteilt, in summarischer Linien- und Formgebung die Erzählung pointiert und anschaulich zum Ausdruck gebracht. N.

MÜNCHEN. Am 19. März feierte Josef Wopfner seinen achtzigsten Geburtstag. Der bekannte Landschaftsmaler ist 1843 zu Schwaz geboren, kam anfangs der sechziger Jahre nach München, wurde 1864 an der Akademie, zuerst bei Strähuber, dann mit Leibl, dessen intimer Freund er wurde, bei Piloty aufgenommen. So gleicht er Leibl in der sachlichen Gründlichkeit des Handwerks und in der treuen Naturbeobachtung. Die Chiemseelandschaft, die er 1872 kennen lernte, wies ihm den Weg, der sein eigentliches Talent reifen ließ. Wie die führenden Münchner Stimmungslandschafter, deren Tradition er wahrt, schuf er unermüdlich jene Bilder, die das Leben und Treiben am Chiemsee, am Bodensee usw. fesselnd wiedergeben, die auch die seelische Stimmung zu treffen wissen und oft durch schöne Farbigkeit und edle Tonigkeit beglücken.

Gleichfalls den achtzigsten Geburtstag beging am 24. März Gabriel von Hackl, der 36 Jahre lang Lehrer an der Akademie war, an der er unter Wagner und Piloty gelernt hatte. Reisen führten ihn nach Italien, Paris, Belgien und Holland; mit besonderem Eifer studierte er die alten Meister, die ihm ideale Vorbilder wurden. In der Zeichnung und Komposition gründlich und gewissenhaft wie diese, machte er sich vor allem die Pflege des religiösen Tafelbildes zur Aufgabe, in meist zarter delikater Farbengebung und mit großer Innigkeit und Wärme des Gefühls. Aber daneben schuf er auch zahlreiche Bildnisse, um sich schließlich vor allem dem guten Genrebilde zuzuwenden, Bildern, die durch frische und auch humorvolle Beobachtung, lebendige Schilderung und weiche, fließende, warmtonige Farbengebung erfreuen. Beide Maler sind Ehrenmitglieder der Akademie. N.

NEUE BÜCHER

Bock, Elfried. Die deutsche Graphik. Mit 410 Abbildungen. In Halbleinen, Ganzleinen oder Halbpergament. Verlag Fr. Hanfstaengl, München, 1922.

Dieses Buch ist eines von jenen, die unbedingt einmal geschrieben werden mußten. Denn das Interesse an der Graphik ist noch immer in der Zunahme begriffen, und es ist klar, daß der Sammler oder der Interessent, der nur genießen, aber nicht kaufen kann, nach Büchern sucht, in denen er über den geliebten Gegenstand Belehrung findet. Die knapp gefaßte und doch inhalt- und aufschlußreiche Geschichte der deutschen Graphik des Kustos am Berliner Kupferstichkabinett Elfried Bock erfüllt diesen Zweck. Sie unterrichtet über die graphischen Techniken, von denen die meisten nur beiläufiges wissen, und über die Entwicklung der Stile, charakterisiert die wichtigsten, bestimmenden Meister und führt von den Anfängen der graphischen Kunst, die ja ohnehin in Deutschland zu suchen sind, bis zur Gegenwart oder richtiger: bis zur jüngsten Vergangenheit; denn Bock schließt mit Liebermann, Corinth und Slevogt und überläßt die Problematik der neuesten Kunst einer späteren Geschichtsschreibung zur endgültigen Wertung. Das Hauptgewicht ist auf die alte Kunst gelegt. Und hier folgt man ihm auch gerne und willig überallhin. Sehr umfangreich ist das Abbildungsmaterial, das auch ohne Text eindringlich genug zum Beschauer spräche. Richard Braungart

K. Zoege v. Manteuffel. Der deutsche Holzschnitt. Der deutsche Kupferstich. München, Hugo Schmidt.

Anschließend an Kristellers grundlegende Darstellung der Gesamtgeschichte alter Graphik bis 1800, die im vorigen Jahre durch Glaser die erwünschte Fortführung bis in die Jetztzeit erhalten hat, ist die einführende und leitfadenartig-orientierende Literatur auf diesem Gebiete ansehnlich vermehrt worden. Zu nennen wären besonders Friedländers meisterlicher, international gefaßter Abriß über den alten Holzschnitt, sowie E. Bocks „Deutsche Graphik“. Dem Bedürfnis angehender Graphikliebhaber nach Überblick und Fundament für eigene Studien dienen auch die zwei Bände, die K. Zoege v. Manteuffel im Verlag Hugo Schmidt hat erscheinen lassen. Der eine behandelt den deutschen Holzschnitt, der andere den deutschen Kupferstich. Beide beschränken sich auf das 15. und 16. Jahrhundert, die Zeit also, in der die deutsche Graphik an schöpferischer Kraft an erster Stelle stand und die Führung besaß in der europäischen Kunst. Nach kurzer Belehrung über die technischen Grundbegriffe von Hoch- und Tiefdruck entrollt Manteuffel in den beiden Bänden vor dem Leser in klarer und prägnanter Skizzierung den ganzen Entwicklungsreichtum linearer Kunst vom knospenden Beginn, der beim Holzschnitt gleich die Wunderwerke früher Inkunabeln schuf, bis zur reifen Auswertung aller materialbedingten Möglichkeiten. Aus fachmännischer Erfahrung und enger Vertrautheit mit der Materie heraus ist die übergroße Fülle des Stoffes an stilistischen Wandelungen und Künstlerpersönlichkeiten in beiden Büchern zu einem übersichtlich geordneten und wohlproportionierten Gebäude geformt. Die tragenden Größen des überpersönlichen Zeitstils und der künstlerischen Individualitäten treten in ihrer Bedeutung kurz und überzeugend heraus. Hingewiesen sei z. B., wie treffend der unerschöpflich sich entfaltende Genius eines Dürer in wenigen Seiten charakterisiert wird. Gerade die große Vielfältigkeit der Wortprägung und die eindringliche Anschaulichkeit sprachlichen Ausdrucks bilden auch einen der Vorzüge dieser Bände. Eine stattliche Fülle guter und scharfer Abbildungen in Netzätzung begleitet und illustriert den Text. Muchall-Viebrook

André Michel, Histoire de l'art. tome V. 1. 2. tome VI. 1. Paris, Armand Colin.

Das Werk ist die romanische Kunstgeschichte. Damit ist so viel gesagt, daß mit diesem Satz eigentlich die Besprechung enden könnte. Michels Werk, das eine Reihe der besten französischen Gelehrten zu Mitarbeitern hat, hält sich frei von jener schönen, manchmal sogar mühsam zu genießenden Objektivität, mit der der deutsche Forscher an eine solche Aufgabe geht. Die bedeutendste Raummenge verlangt die französische und italienische Kunst, daneben noch Spanien. Man kann nicht behaupten, daß die abbreviaturistische Behandlung, der sich z. B. Deutschland zu erfreuen hat, eine chauvinistische Äußerung bedeute; vergleicht man z. B. das Kapitel über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts bei Michel, die im 11. Bande, deren jeder so stark wie die von Woermanns bekannter Kunstgeschichte ist, mit dem einschlägigen Kapitel der letzteren, dann sieht man mit Erstaunen, daß der betreffende Abschnitt nicht umfangreicher bei Michel ist wie bei dem deutschen Werke. Nun trifft es ja auch bei der Kunstgeschichte zu, daß man nicht mit der Elle messen soll, aber doch kann man sich bei der Wiederholung solcher Beobachtungen nicht verhehlen, daß hier eine germanischem Empfinden nicht gerecht werdende Arbeit vorliegt. Aber auch einige kleinere Malicen gegenüber Deutschland seien den nach dem Kriege herausgegebenen Bänden verziehen, um einigermaßen auch die positive Arbeit, die in dem Werke, dessen hier vorliegende Bände die Zeit der Renaissance und des Barocks behandeln, vorliegt, zu würdigen.

Die Stärke von Michels Kunstgeschichte liegt, wie schon gesagt, in der Behandlung der Kunst der romanischen Länder, sodann aber auch in der Erweiterung auf bestimmte, nicht alle Partien des Kunstgewerbes. Jedes Kapitel ist von einem Fachmann bearbeitet, aber hierin liegt sowohl die Stärke wie die Schwäche der Arbeit begründet. Großes Maß von Zuverlässigkeit einerseits, Mangel einer großen leitenden Idee, einer einheitlichen Auffassung andererseits sind damit gegeben; auch die Klarheit der Anordnung hat etwas gelitten. Überaus wertvoll ist die den einzelnen Kapiteln beigefügte Bibliographie, namentlich bei dem Kunstgewerbe. Alle Anerkennung verdient aber auch die Ausstattung der einzelnen Bände in textlicher und illustrativer Hinsicht; namentlich auf Deutlichkeit und Klarheit der letzteren ist viel Gewicht gelegt. In dieser Hinsicht wäre zu wünschen, daß auch bei uns bald die frühere, schöne Zeit wiederkehre. Der Preis der einzelnen Bände — 50 Frs. — wird ja vorderhand verhindern, daß Michels Werk bei uns weiter verbreitet wird. W. B.

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München
Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.-G., München. — Copyright 3. Mai 1923 by F. BRUCKMANN A.-G., München

VERMISCHTE NACHRICHTEN

DRESDEN. „Neue Kunst“, Abteilung der Fides G. m. b. H., Zinzendorfstr. 2a. Unter diesem Namen hat die seit einem Jahre bestehende Fides, Verwaltungs- und Vermittlungsgesellschaft m. b. H., eine Abteilung für neue Kunst gegründet, die in Ausstellungsräumen durch ständige Vertretung und Auftragsvermittlung das Schaffen moderner Meister und wesentlicher junger Künstler pflegen wird. Die Eröffnung fand Anfang Juni mit einer großen Ausstellung von Werken Emil Noldes statt. Die Darbietung umfaßt Gemälde, Aquarelle, Lithographien, Holzschnitte und Radierungen des Künstlers, darunter letzte noch nicht gezeigte Arbeiten.

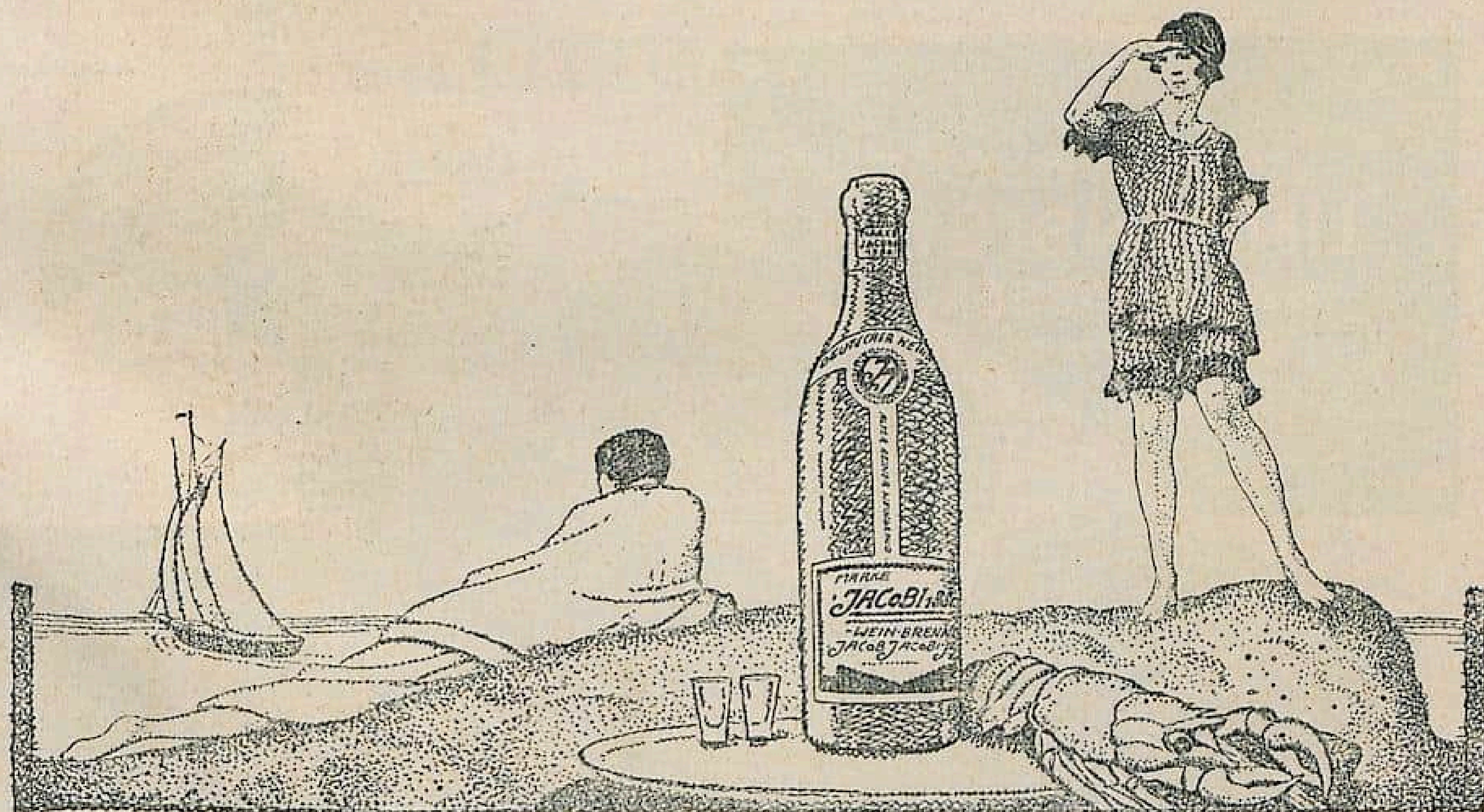
DÜSSELDORF. Am 14. Mai starb in Düsseldorf der ausgezeichnete Graphiker Heinrich Otto (geb. zu Wernswig, Bez. Kassel, am 6. Juni 1858). In seinen Radierungen hat er mit Vorliebe, in einer angenehm intimen Weise, dörfliche Motive seiner hessischen Heimat behandelt; in anderen Zyklen, die aber seiner besonderen Begabung weniger zu entsprechen schienen, feierte er die Industriewunder des Niederrheins. Auch als Ölmaler ist Otto hervorgetreten. Für den kunstpolitisch zerklüfteten Boden Düsseldorfs bedeutet der Hingang dieses schlichten, versöhnlich gestimmten und aufrechten Mannes einen fühlbaren Verlust. C.

DÜSSELDORF. Anfang Mai verschied in Düsseldorf, nicht lange nach der Feier seines 75. Geburtstages, der Maler Eduard Daelen, der durch literarische Tätigkeit bekannter war als durch seine Gemälde. Schon 1883 hat er über „Wilhelm Busch und seine Bedeutung“ ein wertvolles Buch veröffentlicht.

KARLSRUHE. Der Badische Kunstverein bot im abgelaufenen Vierteljahr neben zwei interessanten Kollektionen der Hans-Bühler-Schüler Karl Brutzer und Albert Schweller eine Kollektivausstellung von Wilhelm Steinhausen, der ja durch seine Schülerzeit bei Schirmer zu den Karlsruher Künstlern zu rechnen ist, dessen Werk sich aber nicht recht in das heutige Schaffen der jungen Karlsruher Schule einfügen will. Das Beste, was wir in letzter Zeit hier sahen, sind die farbigen Majoliken von Otto Schneider, satyrische und humoristische, meisterhaft konzipierte Darstellungen, in welchen dieser begabte Plastiker endlich sein eigentliches Talent entdeckt zu haben scheint. An graphischen Arbeiten sah man die Illustrationen zu Robinson und Don Quichotte von Georg Scholz, voll von Phantasie und Humor und die religiösen Holzschnitte von August Kolb. Im übrigen bereitete sich die Karlsruher Künstlerschaft zur Beschickung der großen deutschen Kunstausstellung Karlsruhe 1923 vor, die ja inzwischen nun eröffnet worden ist und auf die wir an dieser Stelle noch einmal zurückkommen werden.

LEIPZIG. Nach vieljähriger Pause tritt der Leipziger Künstlerbund zum ersten Male wieder mit einer großen Ausstellung in den Räumen des Kunstvereins auf den Plan. Sie umfaßt Malerei, Graphik und Plastik. In mosaikartig aneinandergereihten Kollektionen gibt die Ausstellung ein reiches und vielfältiges Bild künstlerischen Schaffens und in ihrer Gesamtheit ist sie eine tatkräftige Dokumentierung des lebendig aufstrebenden Kunstwillens, der hier am Werke ist. Vertreten sind, um nur die bekanntesten und namhaftesten Künstler zu nennen: W. Bühe, H. Dörffel, Ed. Einschlag, E. Gruner, R. Grimm-Sachsenberg, W. Hammer, W. Howard, Kohl, Leistner, H. A. Müller, G. Preller, Felix Pfeifer, Fr. Rentsch, Soltmann, Steiner-Prag, Horst Schulze, W. Tiemann, O. R. Voigt u. a.

MÜNCHEN. Die Sammel-Ausstellung von Prof. Benno Becker in der „Neuen Galerie“ zu München erlaubt mit etwa 20 Gemälden einen aufschlußreichen Überblick über die stille und wohlig ruhige Landschaftsmalerei dieses bekannten Künstlers. Es sind ruhig und flächig aufgebaute Bilder aus Italien, meist in lautloser Feierlichkeit vor uns aufgebaut, bisweilen mit aus großer Entfer-





VERMISCHTE NACHRICHTEN ferner:

nung gesehener hellfarbiger figürlicher Staffage, wie z. B. einer durch dunkel grünende Fluren einherziehenden Prozession, einer einsamen Gondel auf abendlicher Seefläche oder einer großen Flotille von Gondeln. Der Mehrzahl der Bilder ist eine etwas schwerblütig-dumpfe und melancholische, stets sehr tonige und weich-schweigsame Farbgebung eigentümlich und eine streng die Flächen in großen Massen zusammenhaltende Stilisierung, die jedoch nicht zur Erstarrung führt. Wer unter italienischer Landschaft die helle strahlende Sonne und ewig blauen Himmel versteht, wird nicht auf seine Rechnung kommen. Helle weißgraue Häuser stehen schimmernd, aber niemals effektvoll, gegen graublauem Himmel und silbriges Olivgrün, das gern ins Bläuliche spielt. Der Künstler vermeidet alle Übertreibung, alles Pathos, bleibt schlicht und gelassen, auch wenn er z. B. den „Frühling“ hier malt. Zu den besten der ausgestellten Werke möchten wir die „Villa“, die „Insel“ und die „Bergstadt“ rechnen. N.

STOCKHOLM. Schweden hat seinen schwedischsten Maler verloren: der Altmeister der schwedischen Kunst, Graf Georg von Rosen, ist kurz nach Vollendung seines achtzigsten Lebensjahres in Stockholm gestorben. Schüler der Stockholmer Akademie, in die er bereits mit vierzehn Jahren eingetreten war, später daselbst Professor, von 1881—87 und von 1893—96 Direktor, hat Graf Rosen, der sowohl als Historienmaler, als auch als Porträt- und Genremaler den Inhalt seines Schaffens mit Absicht auf Schweden konzentrierte, seine gesamte Kraft seinem Heimatlande gewidmet. Der große Schwede ist seiner, von der heutigen Jugend mißachteten Überzeugung, daß die Idee die Seele des Kunstwerkes bilden muß, unbeirrt von allen Zeitströmungen treu geblieben. Zu seinen, auch im Auslande am bekanntesten gewordenen Gemälden gehören: „Erich XIV.“, „Der verlorene Sohn“, „Nordenskiöld“, das Porträt seines Vaters Graf Ad. E. von Rosen, „Sphinx“ (alle im Nationalmuseum zu Stockholm), Karin Månsdotter“ (Museum in Kopenhagen) und sein Selbstporträt (Uffizien in Florenz).

KUNSTLITERATUR

Alfred Kubin, Fünfzig Zeichnungen. Albert Langen, München 1923.

Anders gibt sich der Künstler in seinen ureigensten Erfindungen, anders in seinen Illustrationen zu anderen Schriftstellern und Dichtern. Und wenn ihm diese noch so nahe stehen, kann er sich doch nicht immer — ganz ohne Einbuße seiner Freiheit — neben den Dichter stellen. Kubin ist gewiß schon mehrfach mit Recht kongenial den Dostojewsky, Poe, Hoffmann usw. genannt worden. Er hat deren Werke illustriert mit einer phantastischen Macht, die schier oft den Autor in Schatten zu stellen schien — und doch kennt niemand den ganzen und wahrhaften Kubin, der nur seine Illustrationen kennt.

Ganz abgesehen davon, daß meist die als Illustrationen veröffentlichten Zeichnungen viel zu klein reproduziert wurden, als daß die graphische Linie des Künstlers recht zur Geltung kommen könnte, ist gerade Kubin doch noch vielseitiger, als alle seine Illustrationen vermuten lassen. Um so lebhafter begrüßen die Freunde Kubins die vorliegenden „Fünfzig Zeichnungen“, die der Verlag Langen einem ähnlichen Werk des Verlags Piper folgen läßt. Es ist wohl die vielseitigste Publikation großen Formats, die bisher von diesem Künstler erschienen ist. Neben so behaglichen Blättern wie „Der Sonderling“ oder „Der Mann mit dem Tier“, die fast an Spitzweg denken lassen, neben Blättern des Grauens oder des breiten Lachens, neben den treffenden Spötteleien über unsere vielberufene „Kultur“, bringt das Album eine Reihe Landschaften voll natürlichem und künstlerischem Reiz. Die phantastischreiche „Hafenstadt“, das öde „Tauwetter“, das unheimliche „Schwabinger Nachtstück“, der gewaltige „Lebensbaum“, die über die Maßen feine „Vernachlässigte Wirtschaft“ gehören tatsächlich zu den eindrucksvollsten Blättern dieser Art, die ich kenne. Wenn einer für den Phantasten Kubin kein Organ haben sollte, dann kann er doch wohl kaum am meisterlichen Landschafter länger vorübergehen. Freilich, solche Landschaften zeichnen, heißt dennoch ein Phantast von ungewöhnlicher Größe sein. Bredt

MARCYAN
Kosmasept
LINDENBLÜTEN
HAARWASSER
nach Dr. Fürstenberg
Ein
Prunkstück
kosmetischer
Kunst
KOSMASEPT GESELLSCHAFT, BERLIN S59, KOSMASEPTHAUS



Leitz-Prismenfernrohre
für Jagd und Sport
Ernst Leitz-Optische Werke
Wetzlar.



GOERZ
Largon-Brillengläser

Garantierte Akkommodationsruhe des Auges für den Blick in die Ferne. Daher größte Schonung der Augen.

Bezug durch die Optiker — Druckschriften kostenfrei

Optische Anstalt C. P. Goerz A.-G. Berlin-Friedenau A 2.

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

ERSTE FOLGE: DIE GRAPHIK

Band 1 MAX LIEBERMANN (2. Auflage) .. .. .. von M. J. Friedländer
„ 2 HANS THOMA .. .. „ H. Tannenbaum
„ 3 ADOLPH MENZEL .. .. „ W. Kurth
„ 4 MAX SLEVOGT .. .. „ E. Waldmann
„ 5 ANDERS ZORN (vergriffen) .. .. „ Axel Romdahl

ZWEITE FOLGE: DIE ZEICHNUNG

Band 1 ADOLPH MENZEL .. .. von H. Wolff
„ 2 HANS THOMA .. .. „ W. F. Storck
„ 3 ALTDEUTSCHER MEISTER (2. Auflage) .. „ C. Koch
„ 4 MAX LIEBERMANN .. .. „ H. Wolff

Jeder Band mit 100 ganzseitigen Reproduktionen in Doppelton-Druck und ca. 20 Seiten Text

VERLAG ERNST ARNOLD, DRESDEN A I



DIE BIBEL

21 Origininal-Holzschnitte von

Bruno Goldschmitt

Das monumentale Werk ist nunmehr abgeschlossen

Es kostet:

Ausgabe I: vergriffen
Ausgabe II: 45 Exemplare, Handabzüge auf feinstem Japan in Halbpergamentmappe Grundpreis* . . . . . M. 900.–
Ausgabe III: 300 Exemplare, Auflagedrucke auf Bütten in Halbleinenmappe Grundpreis* . . . . M. 350.–

Die Preise verstehen sich einschließlich Luxussteuer.
Alle Drucke sind vom Künstler signiert und numeriert.

* Um den Tagespreis zu ermitteln, multiplizìere man diese Grundpreise mit der jeweils geltenden Teuerungszahl (bei Druck dieses Heftes: 30).

München, Nymphenburgerstr. 86 · Verlag F. Bruckmann A.-G.